LA MÚSICA Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS

A MÚSICA E OS POVOS INDÍGENAS
MUSIC AND INDIGENOUS PEOPLES

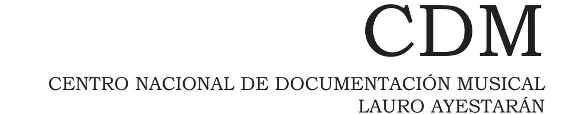






La convocatoria al Coloquio internacional
del que surge el libro *La música y los pueblos indígenas*
dejaba a los invitados en total libertad
para sus enfoques del tema,
provocando de ese modo un rico
abanico de opciones en torno a lo que puede
abarcar la realidad musical de los pueblos indígenas.
Como el propio Coloquio,
este volumen incluye textos en tres idiomas:
el castellano, el portugués brasileño y el inglés.





CDM
Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2018.
Edición digital, 2018.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-366-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay.
Teléfono +598 2709 9494.



LA MÚSICA Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS



República Oriental del Uruguay
Tabaré Vázquez, Presidente

Ministerio de Educación y Cultura
María Julia Muñoz, Ministra
Edith Moraes, Subsecretaria
Ana Gabriela González Gargano, Directora General de Secretaría

Archivo General de la Nación
Alicia Casas de Barrán, Directora

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
Rubén Olivera, Coordinador

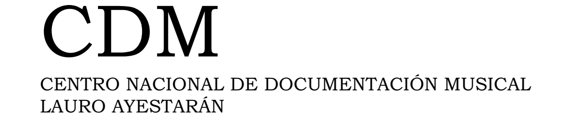
BIBLIOTECA
DIGITAL

LA MÚSICA
Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS

A MÚSICA E OS POVOS INDÍGENAS
MUSIC AND INDIGENOUS PEOPLES

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN (1940-2017)

EDICIÓN: FABRICE LENGRONNE







1ª edición, 2018.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-366-3

Ilustración de tapa: imagen del Códice Florentino
(*Historia general de las cosas de Nueva España*), por Fray Bernardino de Sahagún, ca. 1575.

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504
11300 Montevideo, Uruguay.
Teléfono +598 27099494.
Correo electrónico: info@cdm.gub.uy
www.cdm.gub.uy

PALABRAS PREVIAS

Historias, raíces, diversidad, cultura, identidad.

Todo ello podría hallarse bajo amenaza ante los avasallantes impulsos de un proceso de globalización que propende al ya conocido "no lugar" conceptualizado por Marc Augé.

Hay mucha riqueza espiritual, búsquedas e itinerarios creativos, artes y letras singulares, músicas variopintas enraizadas en geografías, épocas, choques, encuentros, encrucijadas diferentes.

Por eso importa, y mucho, en medio del vértigo de estas sociedades tardomodernas, con conectividad exacerbada y amabilidad disminuida, hacerse un tiempo y encontrar un lugar para desarrollar una reflexión pausada, para estudiar, para investigar, para intentar construir más y mejor conocimiento. Rastrear lo que nos antecedió y tomar contacto con aquello que contribuyó a dibujar los múltiples sincretismos que nos conforman, sepámoslo o no, resulta importante para no convertirnos en sujetos desanclados.

Tematizaciones y artículos que nos permiten explorar este capítulo apasionante de la música y los pueblos indígenas conforman esta propuesta que el lector que repasa ahora estas palabras se dispone a acometer.

Iniciativas y emprendimientos como el presente, orientados al abordaje de asuntos y tópicos de semejante tenor – las artes, las clásicas humanidades, el pensamiento crítico – se encuentran hoy sometidos a un innegable asedio y su mera persistencia revela una

vocación por existir, por dar pelea: son en sí mismos, actos de resistencia cultural.

El concepto amplio de patrimonio es lo que se levanta a ojos vista: son, aquí y ahora, músicas de pueblos indígenas, otro tesoro de tradiciones que debe también ser salvaguardado. Lo que fuimos, lo que somos y lo que seremos está también impregnado de esos sonidos. Ellos también conforman nuestra personalidad.

Las reflexiones que siguen dan fe de que hay gente que vuelve una y otra vez, tras *los pasos perdidos*: aquella búsqueda mítica narrada en forma magistral por la pluma de Alejo Carpentier relatando el viaje del protagonista que remonta el Orinoco en busca de un primitivo instrumento musical.

El escritor cubano construyó así, en forma arquetípica, un retroceso en el tiempo hasta arribar a los mismos orígenes, transportando al lector a etapas anteriores al lenguaje. Búsquedas interminables que están jalonadas de pasos no son, a la postre, sino búsquedas de sentido.

Este que ahora estamos presentando es otro de esos pasos y nos congratulamos de una nueva y sustantiva realización.

María Julia Muñoz
Ministra de Educación y Cultura

Montevideo, junio de 2018

Entre el 25 y el 28 de setiembre de 2015 se realizó en Montevideo un Coloquio internacional sobre "La música y los pueblos indígenas de América" organizado por el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM), organismo dependiente del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay. El presente volumen reúne los aportes de los catorce estudiosos de once países que participaron como expositores.

Tal como aconteciera en el año 2009 con el Coloquio que se realizara en torno al tema "Música/musicología y colonialismo", en 2011 con el que tuviera lugar sobre "La música entre África y América", y en 2013 con el que tuviera lugar alrededor de "El tango ayer y hoy", el evento de 2015 fue planificado sobre la base de un grupo reducido de expositores, y estructurado atendiendo en lo posible a las particularidades y necesidades de cada uno. No hubo formatos preestablecidos ni duraciones predeterminadas para las ponencias/conferencias, prefiriéndose que cada expositor estimara su modalidad formal y la duración deseada para su disertación. Se trataba de evitar de ese modo el problema de la falta de tiempo expositivo, habitual en los congresos, especialmente importante cuando se deben usar ejemplos musicales. La organización horaria se hizo en función de los tiempos previstos. Esa diversidad de duraciones decidida libremente por los expositores/conferencistas se refleja en las muy distintas extensiones de los textos que conforman este libro.

El título *La música y los pueblos indígenas de América* no fue acompañado de consignas, por lo que la convocatoria dejaba obviamente a los invitados en total libertad para sus enfoques del tema, provocando de ese modo un rico abanico de opciones en torno a lo que puede abarcar la realidad musical de los pueblos indígenas.

Se recogen aquí los aportes de los catorce antropólogos, lingüistas, musicólogos, compositores que constituyeron el menú del Coloquio: de Argentina, Miguel A. García; de Austria, Bernd Brabec de Mori; de Bolivia, Hans van den Berg y Cergio Prudencio; de Brasil, Rafael José de Menezes Bastos y Deise Lucy Montardo; de Chile, Rosalía Martínez; de Ecuador, Mesías Maiguashca; de Estados Unidos, Jonathan D. Hill; de Francia, Jean-Michel Beaudet; de Gran Bretania, Henry Stobart; de México, Fernando Nava; y de Uruguay, Luis Ferreira y Daniel Vidart.

Con un criterio similar al de los anteriores volúmenes, se decidió, como norma general, no imponer reglas editoriales, respetando las soluciones formales de cada autor. El lector encontrará, por lo tanto, diferentes criterios para las referencias bibliográficas y para situaciones más intrínsecas a los propios textos, ligadas en general a normas de estilo diversas (incluidos los usos de negritas e itálicas) o a preferencias personales.

La organización del Coloquio de setiembre de 2015 estuvo bajo la responsabilidad de la Comisión honoraria que rige el CDM presidida por Daniel Vidart e integrada por Leonardo Croatto, Luis Ferreira, Rubén Olivera, David Yudchak y Coriún Aharonián. La coordinación estuvo a cargo de este último, director del Centro, quien contó con la activa y entusiasta colaboración del equipo de trabajo del mismo. Participó en las instancias de apertura y cierre la ministra de Educación y Cultura, Dra. María Julia Muñoz[1].

[1] Hubo asimismo dos conciertos abiertos a todo público ofrecidos por el Ensamble de Cámara de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) de Bolivia, integrado por Carlos Gutiérrez, Daniel Calderón, Andrea Álvarez y Tatiana López, bajo la dirección de Cergio Prudencio: el primero dedicado a músicas tradicionales de las culturas aymara y quechua; el segundo consagrado a composiciones de lenguaje culto contemporáneo concebidas sobre la base del instrumental de la tradición altiplánica, con obras del argentino Oscar Bazán (1936-2005), del costarricense Alejandro Cardona (1959-), de los bolivianos

El Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán desea expresar su agradecimiento a los diferentes autores, así como a todos quienes aportaron su colaboración y su apoyo para que los trabajos del Coloquio pudieran ser reunidos en este libro[2].

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

([1]) Carlos Gutiérrez (1982-) y Cergio Prudencio (1955-) y de la argentino-uruguaya Graciela Paraskevaídis (1940-2017). Los conciertos tuvieron lugar en la sala Mario Benedetti del Auditorio de Antel.

[2] El CDM agradece el aporte de técnicos y funcionarios, y la entusiasta labor de todos aquellos que colaboraron en las distintas instancias organizativas del Coloquio, especialmente a Verónica Bello, Fabrice Lengronne, Beatriz Ricci, Viviana Ruiz, y Federico Sallés, y también a Clara García, Susana Gorriti y Ricardo Gómez. Agradece, finalmente, a Antel (en cuyo Complejo Cultural se llevó a cabo el Coloquio, en las salas Idea Vilariño y Mario Benedetti), al SODRE, al Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, y a la Embajada del Estado Plurinacional de Bolivia.

LOS TEXTOS

Daniel Vidart

EN EL URUGUAY NO HAY INDIOS

No existen indígenas en el Uruguay contemporáneo.

En apoyo de mis afirmaciones acerca de la inexistencia de indios o indígenas en el Uruguay contemporáneo, voy a recurrir a definiciones y conceptos propuestos por renombrados antropólogos. Pero antes voy a presentar los hogares geográficos donde estaban asentados los distintos pueblos aborígenes.

Culturas sierrales, silvales y marginales

Según lo estableciera Cooper[1], cuando se produjo el arribo de los invasores hispánicos esto es, españoles y lusitanos, existían en América del Sur tres grandes grupos de culturas indígenas: las sierrales, las silvales y las marginales. En cada una de ellas se daban distintos tipos humanos, diversidad de lenguas, variados géneros de vida, organizaciones sociales laxas o complejas, tecnologías sencillas o sofisticadas y cuerpos de costumbres adaptados a los ambientes naturales.

El sistema resultante de estos factores dio lugar a diferentes cosmovisiones y antropovisiones acordes con el medio geográfico y el entorno sociocultural.

En las culturas sierrales se había llegado a la civilización, aunque no a la escritura, y se practicaba una agricultura hidráulica muy avanzada; en las silvales la yuca o mandioca, madre del cazabe, era sembrada mediante una plantación itinerante, luego de abrir

---

[1] Cooper, John Montgomery. 1941. *The South American marginal cultures*. Proceedings of the Eighth American Scientific Congress. Native american cultures, pp.147-160. Washington, D. C.

calveros en la selva mediante la roza, y en las marginales, divididas en cuatro grupos (Costeras meridionales, Campestriales, Savanales e Intrasilvales) se practicaban la recolección, la caza y la pesca, propias de los pueblos nomádicos.

A estas culturas marginales pertenecían los minuanes que, en el siglo XVI, ocupaban gran parte de nuestro territorio mientras que el grueso de los charrúas estaba situado en la otra Banda aunque, como se desprende de lo dicho por del Barco Centenera[2], existía un enclave en la zona del sudoeste uruguayo. Ambas etnias compartían los rasgos físicos y los sistemas socioeconómicos y culturales propios de los Pámpidos o Patagónidos. Las campañas militares contra los charrúas de Santa Fe y la Mesopotamia argentina determinaron a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII el paso de aquellos hacia nuestro territorio.

Se entendieron los charrúas con los portugueses de la Colonia, contrabandeaban para ellos y hacían esclavos, que vendían a los lusitanos. Los minuanes, en cambio, pactaron más de una vez con los españoles y los padres jesuitas de las Misiones. Contando con la alianza de los minuanes, mil guaraníes misioneros al mando del sargento mayor correntino Alejandro de Aguirre derrotaron a los charrúas en el combate del Yi, en el que murieron cinco veces más guerreros que en Salsipuedes.

De eso no hablan quienes celebran las virtudes de los indios, consideradas como mas humanitarias que los invasores hispánicos. Ambos bandos, integrados por hombres y no por semidioses, actuaron, cuando convenía, con extrema dureza. El invadido se defendía con ferocidad; el invasor atacaba con alevosía. Triunfaron los mejor armados, no los que tenían razón.

Relaciones conquistador-conquistado

Durante el coloniaje la relación entre el conquistador-colonizador y los pueblos originarios fue distinta en los tres citados ámbitos geográficos, habitados por diferentes etnias. En las culturas sierrales

[2] Del Barco Centenera, Martín. 1602. *Argentina y Conquista del Río de la Plata y otros acontecimientos de los Reinos del Perú, Tucumán y Estado del Brasil.* Pedro Crasbeek, Lisboa. (Ediciones Virginio Colmegna, Buenos Aires, 1900).

el indígena no fue exterminado: se le convirtió en campesino servil, intensamente maleado por la cultura de conquista, como la llamara Foster[3]. Y quien quiera comprobar el impacto del Occidente victorioso en la indumentaria y costumbres indígenas del Altiplano peruano-boliviano encontrará un extraordinario repertorio de ejemplos en el libro de Elena Hossman[4]. En Sucre, Bolivia, perdura un tipo de sombrero semejante a los morriones del conquistador. Y tampoco nada de indígena tiene la marchita que ordena los pasos y escenas de la Diablada de Oruro ante la Virgen del Socavón, en la que intervienen las fuerzas angélicas y demoníacas de la mitología cristiana. Esta Diablada combina unos pocos rasgos de la religión indígena con un abrumador número de los aculturados por el catolicismo español.

El indio nomádico y ecuestre de las culturas marginales es combatido y prácticamente exterminado en el Como Sur. En el siglo XIX tanto las campañas de Jackson en los EE.UU., la Guerra del Desierto iniciada por el general Roca contra los araucanos de la Pampa – los indios pampas nuevos, pues los antiguos tehuelches eran patagónidos[5] – como las matanzas de Salsipuedes, Cueva del Tigre y Mataojo, llevadas a cabo por los dos Rivera, el tío Fructuoso y el sobrino Bernabé, contra los charrúas y minuanes, ya severamente diezmados, juntaron el genocidio con el etnocidio.

Las etnias silvales, santuarizadas en las impenetrables florestas, recién sintieron el rigor del inevitable hombre blanco, como lo llamara Jack London, cuando la explotación del petróleo, la ganadería extensiva, la forestación comercial y la minería se adentran en la selva, la talan, y junto con los grandes árboles son abatidos los pueblos indígenas allí existentes. La Amazonia, que no corresponde solamente al Brasil, ha visto disminuir de manera trágica la población aborigen.

---

[3] Foster, George M. 1960. *Culture and Conquest: America's Spanish Heritage.* Viking Fund Publication nº 27. Wenner Gren Foundation for Anthropological Research. New York.
[4] Hosmann, Elena. 1945 *Ambiente de Altiplano.* Ediciones Peuser. Buenos Aires.
[5] Casamiquela, Rodolfo. s/f. *¿Qué pueblos indígenas poblaron la Patagonia y la Pampa?* Legislatura de Río Negro, Argentina.

Los charrúas y minuanes no fueron exterminados del todo. Algunos de sus miembros destribalizados y sus descendientes mestizados se diseminaron en los campos, matrerearon en los montes y, a veces, se incorporaron a las peonadas de las estancias. Mis abuelos sanduceros por parte de padre, residentes en su estancia de Buricayupí, recogieron en el año 1890, ya muy anciano, a un charrúa que había sido herido en la Cueva del Tigre cuando tenía 15 años y murió en brazos de mi abuela, biznieta de Artigas y de una india guaraní misionera. En anteriores escritos he contado el trágico destino del charrúa Tiburcio.

Charrúas y guaraníes

No fue muy abundante la etnia charrúa. El nomadismo no es generoso con la demografía. Es imposible proporcionar cifras acerca de cuántos sumaban en el tiempo de la llegada de los españoles y sobre la evolución del caudal de sus integrantes a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. La matanza del Yí en el 1702, las persecuciones y el constante goteo de las mortandades provocadas por las armas, y aún mas por las enfermedades alóctonas, los habían reducido a 600 antes de la celada del 1831.

El general Antonio Díaz en el 1812 habla de 297 hombres de armas y como 350 personas entre mujeres, niños y viejos; Larrañaga, en el 1813, dice que no hay más de 500 minuanes al norte del río Negro; el sargento mayor Benito Silva en el 1840, expresa que el número de charrúas se hallaba tan reducido, que no eran más de 18 entre hombres, mujeres y niños. Los hombres adultos no eran más que ocho[6].

Muchos guaraníes

El caso de los guaraníes es diferente. Había muy pocos en nuestro territorio cuando la conquista. Más tarde, los reducidos, acristianados y eurotecnificados camiluchos de las Misiones, llegan

[6] Pi Hugarte, Renzo. 1998. *Los indios del Uruguay*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, p. 132.

formando nutridos ejércitos de troperos, comandados por los padres jesuitas, para efectuar grandes arreadas a las estancias de los Pinares y Yapeyú desde la Vaquería del Mar, situada al sudeste del Rio Negro.

Fueron los indígenas guaraníes incorporados a los ejércitos españoles que tomaron varias veces la Colonia del Santo Sacramento; guaraníes reducidos levantaron las murallas de Montevideo; muchos fugaron desde la Reducciones para escapar del duro régimen impuesto por los Jesuitas hacia nuestros campos, hartos de la colmena regimentada; luego de la disolución de las Misiones por Carlos III en el 1767, llegaron 15.000 a la Banda Oriental del Uruguay y un contingente semejante a la otra Banda. Andresito, Sití y sus bravos lucharon junto con Artigas contra los portugueses; cientos de guaraníes fueron arreados por Rivera junto con miles de cabezas de ganado luego de la Campaña de 1828 en las Misiones Orientales: algunos de ellos se unieron con los charrúas, y dan fe de ello Laureano Tacuabé Martínez y Micaela Guyunusa, bautizados en la iglesia de Paysandú.

Abundan los "pelos chuzos" y los "ojitos de yacaré" en el Uruguay profundo. Pero ya no son indios. Son criollos mestizos, incorporados desde hace varias generaciones al complejo cultural del ganado y del caballo de nuestra tierra adentro.

Dejé fuera del cuadro a los yaro, quizá pertenecientes a la etnia guayaná, a los canoeros-plantadores-ceramistas chaná-timbú, extendidos desde el bajo Uruguay hasta el arroyo Solis Grande y suprimí a los fantasmales y discutidos Arachanes, de los cuales solo queda el nombre pero no las trazas y a otros integrantes de la macroetnia charrúa como eran los bohanes, manchados, martidanes, etc.

Ser indio en América

Dicho lo anterior procuraré precisar lo que se entiende por indio – una voz errada si las hay – desde el fenotipo visible hasta la trama de rasgos étnicos que los antropólogos han considerado como necesarios para que la indianidad no sea un invento o una superchería sino una realidad palmaria.

Una compatriota, licenciada en antropología, se define como charrúa pura y así lo proclama y sostiene. Demás está decir que no comparte los rasgos somáticos propios de las mujeres charrúas… Nelson Caula se tomó el trabajo de reunir las descripciones efectuadas por naturalistas y viajeros del siglo XVIII.

"Aquellas que hoy en día reclaman la condición de charrúas, tendrían que reunir estos rasgos: cuerpos bronceados erguidos, casi perfectos, una hermosa talla, altas y fornidas talles, esbeltos y flexibles y bonitas bocas, dientes hermosos y que jamás se caen"[7]. La arquitectura corporal, el color de la epidermis, el pelo negro, liso y recio, la conformación del rostro no importan. Lo que interesa y caracteriza es lo cultural.

Pero el voluntarismo es tenaz. Los que hoy se autodenominan charrúas – estudiantes, profesionales, comerciantes, empleados públicos, trabajadores rurales, etc. – dizque se sienten charrúas desde adentro, con un antepasado lejano en la cola. O sin ninguno. Eso no tiene mayor incidencia.. Alcanza con el propósito de serlo. ¿Cómo calificar este dislate? ¿Subjetividad enfermiza, romanticismo trasnochado, anti-ciencia contumaz, etnicidad fantasmagórica?

Atributos culturales de la indianidad

En cuanto a los atributos culturales que configuran la etnicidad indígena, vamos a detallar los rasgos atribuidos por los antropólogos para definirla.

Vale, como advertencia previa, la que formulara Guillermo Bonfil Batalla en 1972 al rechazar el abolido concepto de raza utilizado por su compatriota mexicano Mendieta y Núñez: "El uso exclusivo de indicadores biológicos, conectado estrechamente con la concepción del indio en términos raciales resulta obsoleto dada la amplitud del mestizaje realizado entre poblaciones muy diversas"[8]. Aquellos que procuran definir lo indio, deben contestar las preguntas que formuló el mexicano Manuel Gamio en 1941: ¿Cuántos,

[7] Caula, Nelson. 1999. *Artigas ñemoñaré*. Rosebud, Montevideo, p. 37.
[8] Bonfil Batalla, Guillermo. 1972. "El concepto de indio en América. Una categoría de la situación colonial". en *Anales de Antropología*, vol. IX, México.

quiénes y cómo son los habitantes de América que deben ser propiamente conceptuados como indígenas[9]? Villoro se refiere a un concepto restringido, cifrado en la objetivación material de la cultura. "Centramos la noción de lo indígena en lo cultural, pero no en las manifestaciones superiores del espíritu, que serían incontrolables, sino en el estrato en que la cultura manifiesta directamente un sistema de trabajo, una organización social y un nivel económico determinado. Sin embargo aun no se califica a lo indígena cualitativa sino cuantitativamente. De ahí que nos tengamos que atener, para resolver en cada caso, si debemos considerar a un pueblo como indio o no, a un cálculo cuantitativo de sus objetos materiales"[10]. El señor Villoro olvida o ignora que las manifestaciones superiores del espíritu, un desechable concepto elitista, son también cultura. Es válida sí, su apreciación acerca de lo que en su tiempo calificaba al indígena: las objetivaciones materiales de la cultura, los tejidos, los cacharros, el utillaje.

Caso elabora una definición más acertada, resumida en cuatro puntos: "Es indio todo aquel que se siente pertenecer a una comunidad indígena, y es una comunidad indígena aquella en que predominan elementos somáticos no europeos, que habla preferentemente una lengua indígena, que posee en su cultura material y espiritual elementos indígenas en fuerte proporción y que, por último, tiene un sentido social de comunidad aislada dentro de otras comunidades que la rodean"[11].

Caso no incorpora a su definición un aspecto que, siguiendo a lo advertido por Lewis y Maes[12], privilegia de la Fuente. En efecto, a los juicios de realidad etnográfica, hay que sumarles los de valor político-moral: la necesidad de comprender y subrayar la discriminación y explotación padecidas por el indígena, resumida en dos

---

[9] Gamio, Manuel. 1941. "Consideraciones sobre el problema indígena"*, en América Indígena*, Vol. II, nº 4. México.
[10] Villoro, Luis. 1979. *Los grandes momentos del indigenismo en México.* Ediciones de La Casa Chata. México. p. 205.
[11] Caso, Alfonso. 1948. "Definición del indio y lo indio". en *América indígena.* vol. VIII. nº 4, México.
[12] Lewis O.; Maes, E.E. 1946. *Bases para una nueva definición práctica del indio.* América Indígena, vol. V. nº 2. México.

dramáticos rasgos: la condición de pauperismo económico y la opresión social[13].

Por su parte, Foladori señala la importancia del indicador lingüístico, aunque entiende que aislado de otros no pueda reflejar en toda su magnitud las características de la población indígena[14]. En ello coincide a medias con Sapir quien, al advertir que todo lenguaje forja una cosmovisión con caracteres propios, no intercambiables con la de otra lengua, dijo algo digno de ser tenido en cuenta: "Quizá en su génesis y en su práctica cotidiana, el pensamiento no sea concebible sin el lenguaje, de la misma manera que el razonamiento matemático no es practicable sin la palanca de un simbolismo matemático adecuado"[15]. Bofill Batalla desestima este criterio citando el caso del Paraguay, ya que el 80 % de su población, sin ser indígena, habla en guaraní.

Voy a terminar el desfile de definiciones de lo indio y lo indígena con estas dos, también desprovistas de los rasgos que dan cuenta de la postración económica y la marginalidad social de los pueblos indígenas en nuestro continente.

1º. En el Acta Final del Segundo Congreso Indigenista Interamericano celebrado en Cuzco en el 1949 se dijo, dejando de lado la ya señalada cultura de la pobreza (Lewis) y ateniéndose a los elementos descriptivos que "El indio es el descendiente de los pueblos y naciones precolombinas que tiene la misma conciencia social de su condición humana, asimismo considerada por propios y extraños, en su sistema de trabajo, en su lengua y en su tradición, aunque estas hayan sufrido modificaciones por contactos extraños. Lo indio es la expresión de una conciencia social vinculada con el sistema de trabajo y la economía, con el idioma propio y con la tradición nacional respectiva de los pueblos o naciones aborígenes"[16].

---

[13] De la Fuente, J. 1947. *Definición, pase y desaparición del indio en México*. América Indígena. vol. VII, nº 1. México.
[14] Foladori, Guillermo. 1978. *El problema indígena en México*. Cuadernos Americanos, año XXXVII, nº 6, México.
[15] Sapir, Edward. 1954. *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*. Fondo de Cultura Económica. México. p. 22.
[16] *Acta Final del Segundo Congreso Indigenista Interamericano*. (Cuzco, Perú) 1949. Boletín Indigenista. vol. IX, nº 3. México.

2º. Comas, por su lado, expresó en el año 1953: "Propiamente un indio es aquel que además de hablar exclusivamente su lengua nativa, conserva en su naturaleza, en su forma de vida y de pensar numerosos rasgos culturales de sus antecesores precolombinos y muy pocos rasgos culturales occidentales"[17].

La argumentación de Bonfil Batalla vale para los indianatos andinos y mesoamericanos donde el indio, paria de la tierra, todavía se halla en situación colonial. Se ha convertido en un campesino expoliado. Otros son los panoramas etnográficos existentes en las selvas tropicales, las llanuras empastadas colombo-venezolanas y las llanuras del Cono Sur.

No hay charrúas en el territorio uruguayo

Dados los anteriores argumentos, no puede sostenerse a ciencia cierta que en el Uruguay actual existan indios o indígenas propiamente dichos. Cuando se juntan los denominados descendientes de charrúas, en su comprensible afán de indagar por las profundas raíces de los "antepasados", o cuando se proclaman charrúas a secas, es conveniente, para disuadirlos, recurrir a la razón y no a los sueños de la misma que, según Goya, producen monstruos.

Cuando una rueda de fantasiosos compatriotas se sienta en círculo y mima ademanes y ceremoniales que dicen ser genuinamente charrúas, o cuando entusiastas muchachos forman orquestas que interpretan música atribuida a esa etnia, de la que no se conocen instrumentos musicales ni melodías, o cuando otros alucinados indiófilos afirman, y el Profesor Pi Hugarte puede dar fe, que los charrúas eran astrónomos, matemáticos, constructores de templos hoy derruidos y sabios moralistas, etc., ni la antropología ni la historia pueden tener en cuenta estos románticos voluntarismos, estas búsquedas de fantasmagóricos rituales y la puesta en escena de absurdos *revivals* étnicos.

---

[17] Comas, Juan. 1953. "Razón de ser del movimiento indigenista". *América Indígena* vol. XIII, nº 2. México.

De tal modo se ha inventado una mítica Charrulandia, que tanto mal le ha hecho a las mentes ingenuas y que, al cabo, carnavaliza las antiguas y respetables culturas de aquellos valientes aborígenes.

Deseo finalizar esta ponencia con la transcripción de un fragmento de un articulo periodístico de mi autoría, publicado en el diario *La Repúblic*a.

"Me gustaría recorrer el país y encontrar las tolderías de esos sedicentes charrúas, a quienes les escucharía hablar en su hoy desconocido idioma – han sobrevivido en los recuentos librescos, y no en el habla cotidiana, menos de ochenta palabras –, contemplar sus dedos sin falanges en señal de duelo familiar, verlos armar sus paravientos de juncos, reencontrarme con sus costumbres hoy devoradas por el olvido y aprender mucho acerca de sus creencias sobre el Universo, la Naturaleza, el Acá profano y el Más Allá sagrado"[18].

Todo cuanto he dicho y transcripto, reproduciendo los conceptos, y no las meras opiniones, de autorizados antropólogos, confirma el título de esta contribución a un discutido tema: no existen hoy indios charrúas ni de ninguna otra etnia en tierra uruguaya.

[18] Vidart, Daniel. 2011. "El regreso del mito charruísta. En el Uruguay ¿se discrimina terriblemente a los charrúas, los judíos y los negros?" en Diario *La República*, 27 de mayo del año 2011.

Rafael José de Menezes Bastos

MÚSICAS NAS TERRAS BAIXAS DA AMÉRICA DO SUL, UM PANORAMA HOJE

Em 2007, publiquei um artigo sobre as características da produção intelectual acerca das músicas das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul e sobre as características dessas músicas conforme a produção em tela[1]. Essa dualidade – entre a produção e seu objeto – é interessante, mas não a abordarei aqui. A primeira característica da produção que levantei foi a de sua origem predominante na etnologia. A segunda foi a verificação de que ela quase sempre recusava o rótulo de "etnomusicologia", tendo preferência pelos de "antropologia da música", "antropologia musical" e outros. Sugiro hoje que essa preferência tem a ver com a diplomacia dos campos intelectuais envolvidos – antropologia e música (veja meu texto de 2005a). Agora entendo que, dessa maneira, a segunda característica é subsidiária da primeira. Em seguida, observei que a produção referida estava sendo realizada em instituições acadêmicas de vários países, envolvendo igualmente profissionais que eram nacionais de países diversos. Isto concedia uma forte marca internacional à etnomusicologia em análise. O Brasil, a França, a Grã-Bretanha e os Estados Unidos detinham em relação a este aspecto posição de destaque, o primeiro sendo o país onde, ao que parecia, a literatura em foco era mais numerosa – particularmente a partir dos anos 1990 –, mercê da produção cada vez mais expressiva e abundante dos programas de pós-graduação em antropologia social, que – entre outros itens – produziam dissertações de mestrado e teses de doutorado (veja Beaudet 1993, Menezes Bastos 2005a, Coelho 2007). Agora diria que essa afirmação merece ser revista, com base em levantamentos detalha-

[1] Conforme Menezes Bastos (2007).

dos. A perspectiva comparativa, constituída a partir do interior da etnografia, era a quarta característica da produção em consideração segundo o artigo em análise. Ela se sustentava na convicção teórico-metodológica, partilhada pelos americanistas de extrações as mais diferentes entre si, de que as terras baixas da América do Sul constituíam um grande sistema relacional, comunicante inclusive com os Andes. Apesar de hoje essa convicção não parecer estar sendo contestada, vale considerar que os estudos comparativos em consideração parecem que sempre foram baseados em etnografias particulares ou generalizações sub-regionais – conforme tipicamente o caso xinguano, base das minhas próprias investigações. Por fim, a quinta característica apontava para o reconhecimento, no período, do interesse que os estudos etnomusicológicos nas terras baixas encontravam no nível político das relações das sociedades da região com o "mundo dos brancos", a musicalidade e a artisticidade em geral, tão fortes entre esses povos, sendo, elas mesmas, importantes alavancas de sensibilização e solidariedade dos "civilizados" no sentido de sua arregimentação como aliados dos índios em suas lutas por cidadania. Entendo que agora essa marca é muito mais forte, tendendo inclusive em alguns casos – como o brasileiro (Menezes Bastos 2011) – a condicionar a natureza mesma dos estudos.

Quanto às características da música da região, levantadas com base na literatura citada, considerei aqui centralmente duas – deixando para trabalho futuro as demais –, que retomo a seguir procurando trazer maior substância etnográfica para elas. A primeira característica aponta para o papel desempenhado pela música na cadeia intersemiótica do ritual. Disse no texto que isto foi originalmente estudado em áreas bem diferentes da região, e afastadas entre si: a saber, na Amazônia peruana, entre os amuesha (Aruaque), conforme Smith (1977); e no Alto Xingu (Menezes Bastos 1978 [1999a]), entre os xinguanos kamayurá (Tupi-Guarani). Para Smith o papel da música no ritual amuesha é o de *centro integrador* dos discursos nele presentes. De forma similar, o caso kamayurá estabelece a música como um sistema *pivot* que faz a intermediação, no rito, entre os universos das artes verbais (poética, mito) e aqueles ligados às expressões plástico-visuais (grafismo, iconografia, adereços) e coreológicas (dança, teatro). *Integração* e *intermediação* seriam, assim,

os sentidos que, a partir dessas fontes dos 1970, tipificariam o papel da música na cadeia em análise. Basso (1985), estudando os também xinguanos kalapálo (Caribe) confirma esses sentidos, desenvolvendo-os: para ela, a natureza da performance ritual kalapálo é musical – daí seu conceito seminal de ritual musical –, a música constituindo a *chave* (*key*) da performance. Gebhart-Sayer (1986, 1987), abordando os shipibo-conibo (Pano) da Amazônia peruana, leva adiante esses nexos. Para ela, a relação entre a música e os desenhos visuais é de *tradução*, as canções ali sendo a tradução sonora, reversível, de motivos pictóricos. Brabec de Mori e Laida Mori Silvano de Brabec (2009: 108-110) dão sustentação à existência dessa relação entre o grafismo e a música, mas não concordam com a autora que ela seria de tradução. Um nexo próximo aos comentados parece fazer sentido também entre os Caribe yekuana da Venezuela, envolvendo a cestaria e o canto (Guss 1990). Sumarizando, de acordo com o meu texto de 2007, parece ser razoável falar de uma generalidade do papel da música na cadeia intersemiótica do ritual na região, apontando para um lugar semântico que compreende os nexos de *integração*, *intermediação*, *desencadeamento* e similares, em suma, *tradução*. Noto que em 2001, sugeri que o sentido de *tradução* salientava a relação semântica interdependente entre os subsistemas presentes na referida cadeia, mas de forma antes tautegórica que alegórica, isto é, a tradução não deveria ser pensada em termos da reprodução dos mesmos significados pelos diferentes subsistemas significantes. Tal sentido de tradução aproxima-se daquele de *evocação*, preconizado por Benjamin (1968).

De 2007 para cá, muito material teórico-etnográfico tem vindo a reforçar, desenvolver e expandir a teoria que resumi acima sobre a cadeia intersemiótica do ritual. Começo com a investigação de Barcelos Neto (veja 2008, 2011) sobre os wauja – conhecidos também como waurá –, povo xinguano falante de uma língua Aruaque (veja também Piedade 2004 e Mello 2005). No texto de 2011, retomando as minhas elaborações sobre a cadeia em tela – que ele considera ter um profundo interesse para a compreensão das terras baixas como um todo –, o autor elabora a tese de que a natureza intrínseca da arte do trançado é simultaneamente musical e iconográfica. Faz isto com base na narrativa mítica. A contribuição, entretanto, que me parece mais forte de seu estudo está na resposta que ele oferece

à sua grave pergunta: "como esta teoria etnográfica – a de minha autoria –, que tem a música como pivô, relaciona-se com as artes visuais?" Passando a palavra a um dos seus interlocutores indígenas, este responde: "o mito vira música e este se transforma em dança e que sobre esta estão as coisas , e que não há dança sem tais "coisas". Note-se que nesta resposta – diz o autor – "coisas" significa aquilo que torna o corpo dançável, isto é, adornos e pintura corporal. Essa impressionante afirmação do plano explicitamente etnográfico lembra uma outra que, no português de contato dos índios kamayurá, ouvi de um interlocutor quando lhe perguntei sobre a natureza do ritual – "tem história (mito), tem música e tem dança" (veja Menezes Bastos 1978). Observe-se que aí o meu interlocutor apontava para a composição em cadeia do ritual, tendo âncora na narrativa mítica e expressando-se nas artes do corpo, tudo passando pela música, espécie de pivô que por assim dizer converte o mito na dança. Este nexo está profundamente presente na etnografia do ritual do *Yawari* (veja meu texto de 2013).

Outra investigação que considerarei é a de Cesarino (2011, 2013) sobre os índios marubo, falantes de uma língua Pano, habitantes do Vale do Javari (veja também Werlang 2001). Sua investigação tem como foco as artes verbais (mito, poesia, narrativa, mas também canto), seu artigo de 2013 tematizando especificamente as relações entre essas artes, a iconografia e os desenhos - em termos gerais entre os planos verbal (incluindo o canto) e o visual. Note-se que este autor, por motivos não explicitados, prefere não usar a categoria *música* – tipicamente, no caso, *música vocal* – mas *canto*, incluindo esta categoria na categoria geral de *artes verbais*. Consistentemente com tal escolha, sua análise desses cantos tem por objeto tão somente suas letras, não atingindo suas músicas. A relação entre os dois planos referidos – o verbal (canto sem música incluído) e o visual – é patente nas formulações deste autor, seu encadeamento também, tipicamente para os xamãs (também glosados pelo autor de cantadores) e as mulheres desenhistas dos desenhos do tipo *kene*[2]. Por fim, essas relações são elaboradas por

[2] Brevemente falando, para os índios kaxinawa (também de língua Pano), kene são padrões gráficos expressamente não figurativos desenhados somente pelos homens (veja Lagrou 2007).

ele enquanto de *tradução*, num sentido muito próximo ao de *evocação*, de Benjamin.

Finalmente, comento o trabalho de Severi (2014), dono de formulações teóricas e metodológicas de grande interesse, muito próximas às minhas. Seu texto estuda três grupos habitantes do Alto Orinoco, dois de língua Caribe, os yekuana (veja Guss 1990), mencionados anteriormente, e os wayana (Welthen 2003); e um de língua Tupi-Guarani, os wayapi (Beaudet 1997). Seu estudo parte do clássico de Jakobson (1959), e das suas definições de seus três tipos de tradução: intralinguística, interlinguística e transmutação. Recordo que, de acordo com Jakobson, "intralinguistic translation or "rewording" is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language", "interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language" and "intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems" (Jakobson 2008: 233, *apud* Severi *op. cit.*).

Severi usa o primeiro caso etnográfico (o trançado yekuana) para identificar alguns traços formais (que ele equaciona como semióticos) da transmutação como uma forma de tradução não arbitrária ou subjetiva de signos verbais em não-verbais. Conforme adiante, este é um ponto de excepcional interesse de seu artigo. Quanto ao segundo e terceiro casos – iconografias wayana (para Severi, um desenvolvimento da tradição visual yekuana) – e a música wayapi para confirmar os traços formais da transmutação. De acordo com o autor, o que distingue a iconografia wayana da yekuana é a complexidade do discurso verbal sobre a representação visual. Na música dos wayapi, sempre segundo o autor, existe uma forma muito similar às dos yekuana e wayana de representar a natureza real dos predadores invisíveis como seres coletivos. Os músicos wayapi tocam a partir dos nomes dos espíritos (aqueles usados nas narrativas mitológicas) da mesmo maneira através da qual os wayana e os yekuana os representam no plano visual. Na verdade, executar uma música em um instrumento, como flauta ou clarinete, é para os wayapi um ato de comunicação definido com muita precisão, dirigido tipicamente para seres não humanos (recordo que Piedade 2004 e Mello 2005 apontam para algo muito

similar entre os xinguanos wauja). Acrescento eu, desta maneira, a pragmática das performances rituais musicais wayapi – e, eu diria, de muitos outros grupos ameríndios – é ao mesmo tempo complexa e explícita, não estando ligada, por outro lado, a nenhuma ideologia da inefabilidade. Considero este ponto, de funda importância para a continuidade dos estudos sobre a cadeia intersemiótica do ritual no mundo ameríndio, estando fortemente presente em minha etnografia do *Yawari* (2013).

No artigo de 2007, anotei como segunda característica da música nas terras baixas da América do Sul a *seqüencialidade*. Ela distingue a organização musical dos rituais da região no plano intercancional, isto é, no plano composto pela articulação entre as canções (ou peças instrumentais ou voco-instrumentais) componentes. A seqüencialidade explicita-se pelo fato de que os repertórios musicais da região – quase sempre, conforme visto acima, parte de complexas cadeias intersemióticas – organizam-se em seqüências (ou seqüências de seqüências) de cânticos (que podem ser canções ou vinhetas), de peças instrumentais ou voco-instrumentais. Essas seqüências e seqüências de seqüências freqüentemente apontam para a cronologia das partes do dia e da noite e são por elas ancoradas, sendo possível que também o façam em relação àquelas de outros ciclos temporais, como meses, estações e outros. Observe-se que ainda no artigo em comentário levantei a idéia de que peças musicais solitárias não pareciam fazer muito sentido na região em estudo. Note-se que em outro trabalho (2009) eu avancei a idéia de que em uma região do planeta famosa por descurar o tempo histórico – as terras baixas da América do Sul –, a música, vista no Ocidente como a arte que cancela o tempo, trabalhe a longa duração. Sugeri então, neste texto – e ora o faço de novo –, que seria como se a música fosse nas terras baixas uma espécie de arquivo. Quer dizer, as célebres sociedades frias amazônicas seriam quentes quanto a sua música.

Essa seqüencialidade no plano intercancional tem uma organização similar à da suíte ocidental (Fuller 2007). Ela de começo foi estudada por mim, entre os Tupi-guarani kamayurá do Alto Xingu (Menezes Bastos 1990, 1994, 1996a, 2004a, 2004b; Menezes Bastos e Piedade 1999). Depois, ela foi abordada entre os Aruaque kulina

(Silva 1997), os Tucano yepamasa (Piedade 1997), os Aruaque xinguano wauja (Piedade 2004; Mello 1999, 2005), os Tupi-guarani guaranis do sul e do centro-oeste brasileiros (Montardo 2002), os Caribe arara (Coelho 2003) e entre os Kalankó de Alagoas (Herbetta 2006, 2013). Eu disse em 2007 que era minha hipótese de trabalho que esse tipo de organização era muito mais disseminado do que a abrangência dessa amostra daria a entender, acrescentando que tudo parecia apontar para o fato de que a seqüencialidade apresentava-se como um dos *rationales* da organização dos rituais da região no plano intercancional[3]. Registrei também que no caso kamayurá por mim investigado, a seqüencialidade assume uma elaboração muito complexa, seguindo um padrão que chamei de *estrutura seqüencial*, de grande interesse do ponto de vista cognitivo. Sugeri que esse padrão estaria muito mais para típico do que para especial na região (veja Menezes Bastos 1990, 2004a, 2004b e enfaticamente 2013).

Uma considerável massa de material teórico-etnográfico, de autores de origens e orientações as mais diferenciadas, abordando casos igualmente bem diferentes tem evidenciado, de 2007 para cá, a consistência e interesse do acima levantado sobre a sequencialidade como característica fundamental da música nas terras baixas da América do Sul. Se bem que de maneira inespecífica, a sequencialidade está presente em obras coletivas, como aquelas organizadas por Brabec de Mori, ed. (2013) e Brabec de Mori, Lewy e García, eds. (2015). Sua presença mais forte, porém, é verificada em outras fontes. O trabalho de Domínguez (veja No prelo), sobre os Chané do Chaco argentino (que a autora caracteriza como Aruaque guarinizados), é uma delas, sendo prenhe quanto à sequencialidade (e aos processos de variação e repetição). Observe-se que também apontei a variação – assim como a repetição (e diferenciação) – em meu texto de 2007 como marca relevante da música em comentário, hoje eu diria talvez a mais importante de todas. Voltarei a isto adiante. Os Chané, que se consideram como mestiços puros (Combès e Villar 2007), são estudados por Domínguez de maneira aguda, através de vídeos feitos por ela da sua

[3] Conforme o texto de 2007 para as muitas outras referências sobre a presença da sequencialidade nas terras baixas da América do Sul.

música ritual para flautas, vídeos estes partilhados com os músicos indígenas e por estes usados como instrumentos de análise. Nas finas exegeses feitas em campo pelos nativos com bases nos vídeos resultaram muito fortes a sequencialidade como princípio da organização das peças de música, assim como sua elaboração sutil através do processo de variação, que exibe uma fina dialética entre repetição e diferenciação.

Outra etnografia onde a sequencialidade está consistentemente presente é aquela sobre o sistema cancional do ritual *Pep-cahàc* dos Ràmkôkamekra/Canela, índios (Timbira) de língua Jê, do Brasil Central (veja Soares 2015). Na etnografia em consideração, a autora aponta como a sequencialidade está conectada com as idéias da música como pivô e como chave da performance na cadeia intersemiótica do ritual, e como sua tradução sonora. Ela também registra que as seqüências e seqüências de seqüências apontam para a cronologia do dia e da noite. Note-se que a idéia de sequencialidade está presente nessa etnografia desde o conceito de ritual com o qual opera – com origem em Tambiah (1985) –, como sistema cultural de comunicação simbólica, constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos. Para concluir essa consideração sobre a questão da sequencialidade, vale registrar o texto de Seeger (2013), onde ela é tomada como *insight* proveniente do pensamento indígena para iluminar o estudo de tradições musicais de outras partes do planeta.

Encerro esse texto retomando brevemente o que disse em 2007 sobre o processo de variação como uma terceira (naquele artigo, quarta) marca da música nas terras baixas da América do Sul. Disse ali que trata-se, a variação, do processo predominante na região de composição de peças musicais, apontando que nele o material temático – os motivos tipicamente – na maioria das vezes, exposto no começo das peças, é elaborado através de vários procedimentos, entre eles os de repetição, aumentação, diminuição, transposição, retrogradação e muitos outros. Disse ali que as mudanças resultantes dessa elaboração não seriam de tal ordem a cancelar as características básicas daquele material. Anotei por fim que neste último caso – quando as características em referência são dissolvidas – ter-se-ia *desenvolvimento* e, não, *variação* (não deixei de co-

mentar, entretanto, que essa diferenciação é polêmica). No texto em comentário a variação é entendida como atuando no nível micro da composição, envolvendo tipicamente os motivos, apontando como os estudos detalhados de Menezes Bastos (1990, 2013), Piedade (2004) e Mello (2005) "lançam luz sobre como o processo de variação está na base da composição musical em nível *intracancional* entre os xinguanos" (2007, sublinhada minha agora). Hoje o que eu diria é que, além de o processo de variação distinguir o processo de composição intracancional na região – ou seja o seu nível micro –, ele também parece marcá-lo no plano intercancional, aquele das seqüências, conforme o anteriormente estudado, e naquele das sequencias de sequencias, atingindo ele, assim, também o nível macro. Neste sentido, cada uma das seqüências integrantes de um mesmo universo de seqüências seria, via de regra, variante da respectiva seqüência de referência. Na base de tudo isso estaria, como já disse, uma fina dialética entre repetição e diferenciação (Menezes Bastos 2013). Recordo, por fim, que em vários textos tenho apontado para o interesse da aproximação entre o conceito Lévi-straussiano de transformação e o musicológico de variação.

Referências

Barcelos Neto, Aristóteles Barcelos. 2008. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

——————————————. 2011. "A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado", In *Revista de Antropologia* 54 (2): 981-2012.

Basso, Ellen B. 1985. *A musical view of the universe: kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Beaudet, Jean Michel. 1993. "L'ethnomusicologie de l'Amazonie". *L'Homme*, 126-128:527-533.

————————. 1997. *Souffles d'Amazonie: Les orchestres tule des Wayãpi*, Vol. 3. Nanterre: Société d'Ethnologie.

Benjamin, Walter. 1968. "The task of the translator: an introduction to the translation of Beaudelaire's 'Tableaux Parisiens'". In: *Illuminations*. New York: Schoken Books. pp. 69-82.

Brabec de Mori, Bernd e Laida Mori Silvano de Brabec. 2009. "La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música". *Indiana* 26: 105-34.

Brabec de Mori, Bernd, ed. 2013. "The Human and non-Human in Lowland South American Indigenous Music", *Ethnomusicology Forum*, *Special Issue*, 22(3).

Brabec de Mori, Bernd, Matthias Lewy e Miguel A. García, eds. 2015. "Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas"", *Estudios Indiana* 8.

Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2011. *Oniska – Poética do xamanismo na Amazônia.* São Paulo: Editora Perspectiva.

——————————. 2013. "Cartografias do Cosmo: Conhecimento, Iconografia e Artes Verbais entre os Marubo", In *Mana* 19(3): 437-471.

Coelho, Luis Fernando Hering. 2003. Para uma antropologia da música arara (Caribe): um estudo do sistema das músicas vocais. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

——————————. 2007. "A nova edição de *Why Suyá Sing*, de Anthony Seeger, e alguns estudos recentes sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul". *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 13(1): 237-249.

Combès, Isabelle e DiegoVillar. 2007. "Os mestiços mais puros: Representações chiriguano e chané da mestiçagem", *Mana* 3(1): 41-62.

Domínguez, María Eugenia. No prelo. "Western Chaco Flutes and Flute Players Revisited". In: *Musicam 2014 Symposium, Ethnomusicology and Audiovisual Communication: Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium.* Enrique Cámara Landa and Matias Isolabella (Eds.), Valladolid: Universidad de Valladolid-ICTM.

Fuller, David. 2007. "Suite". In: L. Macy (org.), *Grove music online. http://www.grovemusic.com.* Acesso em 07/04/2007.

Gebhart-Sayer, Angelika. 1986. "Una terapia estética. Los diseños visionários de ayahuasca entre los Shipibo-Conibo". *América Indígena*, 46(1):189-218.

————————-. 1987. *Die Spitze des Bewusstseins. Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo.* Hohenschäftlarn: Klaus Renner Verlag.

Guss, David M. 1990. *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American rainforest.* Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.

Herbetta, Alexandre Ferraz. 2006. O "idioma" kalankó: por uma etnografia da música no Alto-Sertão alagoano. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

————————————. 2013. *Peles Braiadas: modos de ser Kalankó*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.

Jakobson, Roman. 2008 (original de 1959). "Aspectos Lingüísticos da Tradução", In *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, pp. 63-72.

Lagrou, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Top Books.

Mello, Maria Ignez C. 1999. Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

————————————. 2005. Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de doutorado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1978. *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio.

————————————. 1990. A festa da jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa. Tese de doutorado em antropologia, Universidade de São Paulo.

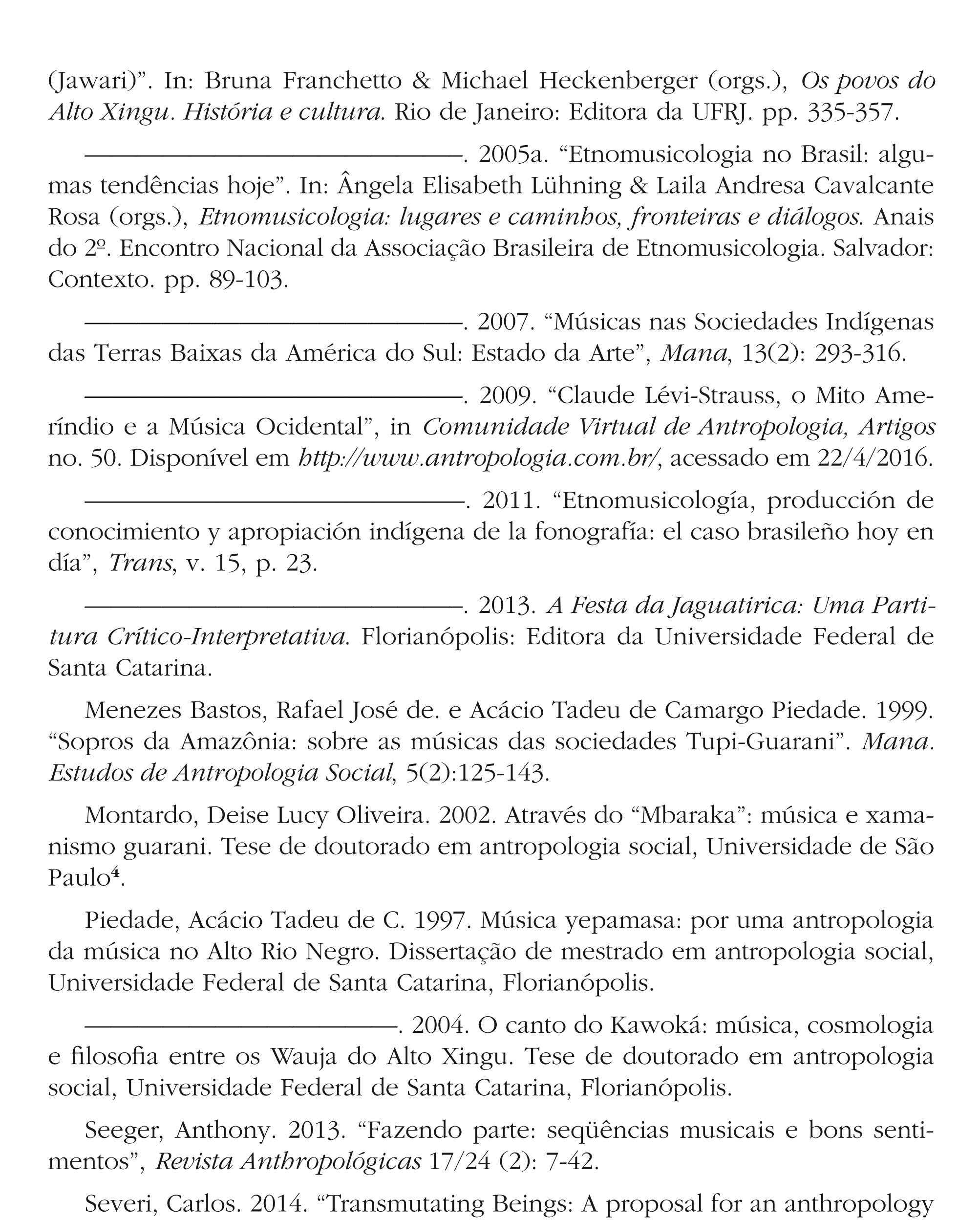
————————————. 1994. "Aspects of music in Amazonia: comparative perspectives from the study of kamayurá music (Apùap/ Upper-Xingu)". Comunicação apresentada no 48º. Congresso Internacional de Americanistas (Estocolmo/Uppsala, 4-9 de July, 1994), Simpósio: Música na América Latina e Caribe Nativos: Perspectivas Comparativas. Organizadores: Rafael José de Menezes Bastos e Jean-Michel Beaudet.

————————————. 2004a. "Estrutura seqüencial como *rationale* dos rituais musicais das terras baixas da América do Sul: uma hipótese de trabalho a partir do estudo do *Yawari* kamayurá". Comunicação apresentada no simpósio Antropologia e Estética – as Narrativas Instituintes: dos Mitos e Lendas às Telenovelas, organizado por Eduardo Diahaty de Menezes, 24ª. Reunião Brasileira de Antropologia (Recife 12-15/06/2004).

————————————. 2004b. "The Yawari ritual of the Kamayurá: a xinguano epic". In: Malena Kuss (org.), *Music in Latin America and the Caribbean: an encyclopedic history* (vol.1: *Performing beliefs*). Austin: University of Texas Press. pp. 77-99.

————————————. 1999a. *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto-Xingu*, 2ª. edição. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

————————————. 2001. "Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica



(Jawari)”. In: Bruna Franchetto & Michael Heckenberger (orgs.), *Os povos do Alto Xingu. História e cultura.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. pp. 335-357.

————————————. 2005a. “Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje”. In: Ângela Elisabeth Lühning & Laila Andresa Cavalcante Rosa (orgs.), *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos.* Anais do 2º. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Salvador: Contexto. pp. 89-103.

————————————. 2007. “Músicas nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte”, *Mana*, 13(2): 293-316.

————————————. 2009. “Claude Lévi-Strauss, o Mito Ameríndio e a Música Ocidental”, in *Comunidade Virtual de Antropologia, Artigos* no. 50. Disponível em *http://www.antropologia.com.br/*, acessado em 22/4/2016.

————————————. 2011. “Etnomusicología, producción de conocimiento y apropiación indígena de la fonografía: el caso brasileño hoy en día”, *Trans*, v. 15, p. 23.

————————————. 2013. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa.* Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

Menezes Bastos, Rafael José de. e Acácio Tadeu de Camargo Piedade. 1999. “Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades Tupi-Guarani”. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 5(2):125-143.

Montardo, Deise Lucy Oliveira. 2002. Através do “Mbaraka”: música e xamanismo guarani. Tese de doutorado em antropologia social, Universidade de São Paulo[4].

Piedade, Acácio Tadeu de C. 1997. Música yepamasa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

——————————. 2004. O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de doutorado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Seeger, Anthony. 2013. “Fazendo parte: seqüências musicais e bons sentimentos”, *Revista Anthropológicas* 17/24 (2): 7-42.

Severi, Carlos. 2014. “Transmutating Beings: A proposal for an anthropology of thought”, In *Hau* 4 (2): 41-71.

[4] Esta tese foi publicada em 2009 pela Edusp, com o título *Através do Mbaraka – Musica, Dança e Xamanismo Guarani.*

Silva, Domingos A. Bueno da. 1997. Música e pessoalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purús. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Smith, Richard Chase. 1977. Deliverance from chaos for a song: a social and religious interpretation of the ritual performance of amuesha music. Tese de doutorado em antropologia, Cornell University, Ithaca.

Soares, Lígia Raquel Rodrigues. 2015. "Eu sou o gavião e peguei a minha caça". O ritual Pep-cahàc dos Ràmkôkamekra/Canela e seus cantos. Tese de doutorado em Antropologia apresentada defendida no PPGAS/UFAM.

Tambiah, Stanley. 1985. *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Velthem, Lucia von. 2003. *O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio e Alvin.

Werlang, Guilherme. 2001. Emerging Peoples: Marubo Myth-chants. Tese de Doutorado, Universidade de St. Andrews.

Hans van den Berg

COSMOVISIÓN, CICLO AGRÍCOLA Y MÚSICA EN LA CULTURA AYMARA

Como añadidura a los varios estudios que se han dedicado en las últimas décadas a la música aymara, entre los cuales se destacan los que informan acerca de la organología y algunas fiestas, como la de Anata o Carnaval, quiero presentar en esta ponencia la música aymara y de modo especial el uso de determinados instrumentos musicales dentro del ciclo agrícola a la luz de la cosmovisión aymara.

1. La cosmovisión aymara

La base de la cosmovisión aymara se encuentra en el concepto que se tiene de la comunidad: una comunidad que no se limita a la categoría sociológica de un cierto número de personas humanas que pertenecen a un mismo grupo, sino que se extiende al mundo de los difuntos, a la naturaleza y al mundo sobrenatural.

1.1. La comunidad humana

Tradicionalmente los aymaras viven en comunidades relativamente pequeñas, las mismas que se determinan por el reconocimiento de un determinado número de antepasados comunes y por la labranza de terrenos comunitarios. Dentro de la comunidad se cultivan relaciones que se basan en principios de ayuda mutua, de reciprocidad y de responsabilidad compartida.

La raíz *ay-* indica lo común:

ayma	tener la misma sangre
ayllu	la comunidad local, la convivencia dentro de la misma comunidad

ayuqa	el terreno comunitario
aynatha	labrar juntos la tierra de la comunidad
ayni	la ayuda mutua, la colaboración

Los límites geográficas de cada comunidad son marcados cuanto más precisamente posible. Los aymaras viven y piensan en categorías limitadas. Lo pequeño, lo limitado, lo precisamente abarcado es típico para la cultura aymara: grupos humanos pequeños, pocos terrenos, una reducida cantidad de productos, etc.

Todo esto, empero, no quiere decir que los aymaras se encierran en su mundo reducido. Desde el mundo pequeño se va hacia lo grande y de esta manera se realizan diferentes extensiones o ampliaciones de la comunidad.

La comunidad local conoce, en primer lugar, una extensión estructural: cada comunidad tiene una duplicación, un espejo en una comunidad vecina. Las dos comunidades tienen a su vez una duplicación. Las diferentes comunidades de una determinada zona forman a su vez un conjunto más amplio, llamado tradicionalmente *marka*.

Una segunda extensión de la comunidad encontramos a nivel geográfico. Los aymaras, cuyo habitat original es el Altiplano, siempre han buscado acceso a otros niveles ecológicos y ya en la época precolonial las comunidades locales de la altiplanicie tenían colonias en la costa del Océano Pacicífico y en los valles subtropicales de los Andes orientales.

Una tercera extensión de la comunidad se realiza a nivel social. Cada familia aymara entabla relaciones con personas que no pertenecen a la propia comunidad, a saber, por el matrimonio de parientes con miembros de otras comunidades y, desde la introducción del cristianismo, también al pedir a personas que no pertenecen a la propia comunidad, ser padrinos por motivo de bautismo, de primer corte de pelo y de matrimonio. De este modo encontramos al lado de la red social de relaciones por parentesco una red de relaciones rituales que traspasan los límites de la comunidad local.

El traspasar los límites de la pequeña comunidad y el ir hacia lo grande que queda fuera de la propia comunidad normalmente no

sucede para perderse en el conjunto más amplio. Más bien, al movimiento hacia fuera sigue de nuevo un movimiento hacia dentro.

La inserción de la pequeña comunidad en una totalidad estructural más amplia no se realiza, en primer lugar, para luchar con otros en función de defender intereses comunes o para formar una fuerza más grande dentro de la sociedad nacional, sino, más bien, para obtener apoyo, por medio del conjunto más grande, para la defensa de los intereses propios.

La extensión hacia otros niveles ecológicos tiene como finalidad principal tener acceso a productos que el propio ambiente no ofrece y traer esos productos dentro del propio círculo.

Al entablar relaciones con personas que no pertenecen a la propia comunidad, se busca asegurarse de un apoyo, una protección y una garantía social que no se dejan encontrar suficientemente dentro del propio ambiente.

El movimiento hacia fuera y el contra-movimiento hacia dentro de la comunidad encontramos también a nivel religioso. A este nivel se realiza, además, una extensión existencial de la comunidad como prolongación y, al mismo tiempo, proyección de las redes sociales que la comunidad cultiva, y esto en tres direcciones, a saber, hacia los difuntos, hacia la naturaleza y hacia el mundo sobrenatural. En el contra-movimiento a nivel religioso encontramos otro elemento nuevo del pensamiento (de la cosmovisión) aymara: lo grande, lo desconocido y a menudo amenazante que caracteriza el mundo trascendente, es reducido cuanto más sea posible, para colocarlo dentro de las proporciones de la propia existencia, del propio mundo pequeño. Lo grande, lo que trasciende al hombre, es reducido a las propias categorías limitadas, es apropiado, para que se pueda vivir con él. Por supuesto, esto no se logra completamente: sigue existiendo un límite entre la comunidad humana y lo que queda fuera de ella que difícilmente se deja traspasar. Sin embargo, se trata de cruzar este límite por medio de los muchos ritos que se ejecutan.

1.2. La comunidad con los difuntos

Como ya he indicado, la comunidad local encuentra su identidad por el hecho de que el conjunto de familias que la componen, reconoce un grupo de antepasados comunes, aunque no se lo expresa de una manera concreta. Estos antepasados son reunidos en la expresión castellana general de *alma mundo* o *mundo almas*. Ellos forman un conjunto bastante vago que, sin embargo, es concretizado en la segunda extensión religiosa de la comunidad, a saber, aquella que se dirige hacia la naturaleza que rodea a la comunidad.

Una ampliación más concreta de la comunidad encontramos en el hecho de que se integra en ella a los difuntos que están más cercanos en el tiempo, a saber, los parientes difuntos de cada familia en cuanto se los recuerde. Estos difuntos forman un grupo que, por un lado, infunde cierto temor, mientras que, por otro lado, es considerado como un grupo que está estrechamente relacionado con las vicisitudes de los vivientes. Ellos forman parte de la comunidad de los vivos: hay una convivencia entre los vivientes y las almas de los parientes difuntos. Estos últimos necesitan de la ayuda de los vivientes, mientras que, al mismo tiempo, pueden prestar servicios a los vivos. Al revés es lo mismo: los vivos necesitan de la colaboración de las almas de los difuntos, por ejemplo para conseguir buenas cosechas, y a su vez prestan servicios a los difuntos por lo que respecta a su marcha hacia una existencia 'tranquila'. De esta manera, el principio de la colaboración mutua que se practica entre los miembros de la comunidad humana, recibe una prolongación en esta comunidad que se extiende hacia los difuntos.

El temor por las almas de los difuntos hasta cierto punto es superado al dar a los que recientemente han fallecido el *status* de recién nacidos. Este *status* es expresado en las *t'ant'awawas*, los 'bebés de pan', que son colocadas en los altares conmemorativos que se construyen en las casas en la fiesta de los Difuntos.

1.3. La comunidad con la naturaleza

Los aymaras extienden su concepto de comunidad y su realización práctica también hacia la naturaleza que les rodea. En el sen-

tido literal de la palabra se han familiarizado con la naturaleza: la naturaleza es parte de su existencia como familia y como comunidad. Esta familiarización determina el carácter de la relación que existe entre el hombre y la naturaleza: los aymaras viven en comunión con la naturaleza, porque se experimentan a sí mismos como parte de esa naturaleza, como una parte de una totalidad en la que cada elemento está en relación con cada uno de los demás elementos: "Esta es la grandeza de los aymaras: que consideran todas las cosas mutuamente relacionadas: el hombre, la tierra, los animales, toda la naturaleza. Todo tiene que ver con todo y no hay nada ni nadie aislado, separado"[1].

Por eso, el aymara puede llamar madre a la tierra, abuelo a los cerros, hijos a los animales y hermanos y hermanas a las plantas. Tal como hay una intimidad entre los miembros de una familia y entre los miembros de una comunidad, así también hay una intimidad entre el hombre y la naturaleza. Y esta intimidad se expresa en el profundo respeto que tiene por la naturaleza, por la tierra: "La Tierra es siempre motivo de respeto. Por eso no se puede roturar o ni siquiera pisar así no más"[2]. Y tal como a la mujer embarazada se la respeta, se la cuida y protege, así también se respeta a la tierra que cada año da sus frutos para que el hombre pueda vivir: "La tierra es el nido de la vida. Por eso también la cuidamos, haciéndola descansar tres, hasta siete años"[3]. Recíprocamente, el cariño que se tiene por la tierra determina e inspira el amor humano: "Para nosotros los aymaras, la medida del amor es la Tierra"[4].

La idea de una vida en comunión con la naturaleza encuentra su expresión más concreta en la relación que los aymaras cultivan con la *Pachamama* y los *Achachilas*. La *Pachamama*, la Madre Tierra, es, ante todo, la dueña de la tierra en la que la comunidad se ha establecido, y de la tierra que la comunidad cultiva. En el altiplano se la considera como una mujer anciana que durante siglos

[1] Paxi *et al*., 1986, p. 7.
[2] Albó-Quispe, 1987, p. 14.
[3] Albó-Quispe, 1987, p. 14.
[4] Albó-Quispe, 1987, p. 15.

ha mantenido a sus hijos. Sin embargo, ella es también una madre joven, porque sigue siendo capaz de producir frutos. Los *Achachilas* y los *Awichas*, los abuelos y abuelas, son los antepasados remotos que han tomado posesión de las altas montañas de los Andes, para proteger y ayudar desde allá a sus descendientes. Al mismo tiempo, son las fuerzas personificadas de las montañas y de las nubes que dominan y determinan los fenómenos climatológicos y atmosféricos.

La mayoría de los aymaras que se han establecido en las ciudades mantiene hasta ahora las creencias y prácticas religiosas con respecto a la Madre Tierra y los antepasados. Los pequeños patios de sus casas generalment son considerados como un espejo de los patios de las casas del campo, los mismos que juegan un papel fundamental en la cosmovisión de los campesinos aymaras: ellos forman el centro de su existencia. Desde ese centro el campesino se dirige a la Madre Tierra y a las Montañas para pedir protección y bendición y para dar gracias por los favores recibidos.

Las relaciones que los aymaras cultivan con la *Pachamama* y con los antepasados son indicadas por ellos mismos en términos que señalan claramente una extensión de las relaciones sociales que son cultivadas dentro de la comunidad humana: "Los aymaras no adoramos, nosotros con nuestras *wacas*[5] hacemos una reciprocidad, en aymara se llama 'hacemos *ayni*', 'hacemos *minka*'[6], como yo lo puedo hacer aquí con el hermano y lo puedo hacer con cualquier otro. Nosotros, como son nuestros mayores, les hacemos el *ayni*, nos *minkamos*, porque la Pachamama nos da el fruto y nosotros tenemos que retribuir"[7].

Tal como los hombres se hablan entre sí, de la misma manera hay una comunicación entre el hombre y la naturaleza: "Consideramos que la expresa comunicación de una naturaleza concebida como sujeto (con el que se puede dialogar), con el hombre, concebido como parte integrante de la misma naturaleza, es el indica-

[5] Nombre genérico para indicar las fuerzas de la naturaleza.
[6] *Ayni* y *minka* son formas de colaboración mutua.
[7] CTP, 1987, p. 29.

dor de una fuerte identificación de los corqueños[8] con su medio ambiente y fundamentalmente con sus lugares sagrados"[9].

La naturaleza tiene su propio lenguaje: manda mensajes al hombre, le hace conocer su ritmo y sus movimientos. El campesino aymara constantemente observa la naturaleza para escuchar estos mensajes: observa el movimiento de las constelaciones, la vida de los animales y las plantas, las nubes y los vientos, y mucho más, para descubrir y saber cuál es el momento oportuno para las actividades agrícolas, si las lluvias llegarán a tiempo, si se puede esperar una buena cosecha. La naturaleza le comunica todas estas cosas.

En la familiarización con la naturaleza está incluida la reducción de esa naturaleza: lo desconocido, lo que trasciende al hombre recibe un nombre (*Pachamama*, *Achachilas*, etc.), se lo convierte en algo propio y de esta manera el hombre lo puede, por así decirlo, dominar.

En este contexto tengo que señalar que es peculiar en el pensamiento aymara que ninguna de las fuerzas de la naturaleza personificadas es totalmente bueno o benévolo, o totalmente malo o malévolo. Todos, de alguna manera, son ambiguos. Sin embargo, en unos prevalecen los rasgos positivos o benignos, en otros los rasgos negativos o malignos. Al lado más generalmente positivo se encuentran la *Pachamama*, los *Achachilas*, los protectores locales y del hogar, los espíritus de las chacras y de los productos. Al lado generalmente más negativo se encuentran principalmente los demonios, los espíritus que dominan lugares considerados peligrosos como casas deshabitadas, ruinas, las antiguas torres funerarias (*chullpas*), lugares desolados, grietas y fuentes, y los espíritus de ciertos fenómenos meteorológicos como el arco iris, los vientos fuertes, el hielo y la granizada.

Precisamente en el contexto de esta ponencia hace falta mencionar aquí a una figura ciertamente misteriosa, a saber, la del *sirinu* o 'sereno', la que también es considerada con rasgos

[8] Habitantes aymaras de la región de Corque, prov. Carangas, departamento Oruro.
[9] Ayllu Sartañani, 1992, p. 139.

femeninos, haciéndola semejante a las serenas que son conocidas en otras culturas. Se trata de seres que habitan la naturaleza como por ejemplo los *uywiris* y las *saxras*, 'espíritus' ambiguos que pueden hacer daño, pero que también pueden actuar benévolamente a favor de los humanos. Según la creencia tanto de aymaras como de quechuas, estos *sirinus* se encuentran preferentemente cerca de cascadas, pequeños lagos y ríos o riachuelos, y juegan un papel importante con respecto a la música: ellos son dueños de las melodías y saben transmitirlas a los instrumentos. Para que estos sean templados o 'serenados', los músicos tienen que enfrentarse con el *Sirinu*, lo que de ninguna manera es fácil y requiere de todas sus fuerzas. Martínez resume de la siguiente manera el relato de un famoso músico de Lunlaya, en el norte de Chile: "El acto era en extremo peligroso, pues se trataba de enfrentarse con *Supay*[10] y requería de toda su energía espiritual y valor para resistir el momento en que éste llegaba. Cualquier debilidad le sería fatal: *Supay* se apoderaría de su alma y él enloquecería. Era indispensable darse fortaleza con abundantes *ch'allakus*[11], oración y *akulli*[12]. Pero el riesgo bien valía la pena: *Supay* soplaba sobre el instrumento nuevo y, a partir de ese instante todos los versos posibles estaban ya en el pinkillu. La música entera del universo estaba ahí depositada. No sería el músico sino el instrumento mismo el que tocaría"[13]. Personalmente, he podido experimentar una vez tal 'serenar' de nuevos instrumentos en una comunidad de la provincia Sud Yungas del departamento de La Paz. Con un grupo de diez jóvenes fui, una noche de luna llena, a una cascada. Cada uno de los jóvenes llevaba consigo un par de zampoñas (*sikus*) nuevas. Al llegar a la cascada, ellos se colocaron en semicírculo delante de la misma y después de haber rezado durante algunos minutos, empezaron a probar los instrumentos. Durante más de una hora intercambiaron las zampoñas, en silencio, sin tocarlas todavía verdaderamente, sólo susurrando en ellos, concentrándose y buscando la armonía

---

[10] Una figura generalmente considerada como negativa y amenazante, identificada a menudo con el diablo del cristianismo. Aquí se identifica el *Sirinu* con el *Supay*.
[11] Libaciones de alcohol. En Bolivia se usa comúnmente la palabra *ch'alla*.
[12] Palabra para 'mascar coca'.
[13] Martínez, 1976, p. 287.

perfecta de los pares de instrumentos y del conjunto. Al mismo tiempo intercambiaban los instrumentos entre ellos. De repente las zampoñas estaban 'serenadas': cada músico había encontrado el par perfecto, y entonces empezaron a tocarlas con todo entusiasmo, sacando hermosas melodías.

Es también muy común que los músicos coloquen nuevos instrumentos cerca de una cascada o algún otro lugar con agua, las más de las veces con alguna ofrenda, y los dejen allá por unas horas, para que los *sirinus* pasen a ellos sus melodías.

Como veremos en la tercera parte de este trabajo, no solamente los *sikus*, sino también las flautas llamadas *pinkillus* y las *tarkas* e instrumentos semejantes están en relación directa con la naturaleza y la influencia que los aymaras piensan poder ejercer sobre ella.

1.4. Opuestos y equilibrio

La extensión religiosa-existencial de la comunidad y la colaboración mutua como principio de las relaciones mutuas entre los miembros de la comunidad, y entre estos miembros y aquellos que pertenecen a las esferas integradas en la comunidad, están en función de allanar y de nivelar las fuerzas opuestas que dominan aparentemente la vida del cosmos (y del hombre). Esta superación y nivelación se realiza en el centro del cosmos, que es la comunidad local, y son posibles gracias al hecho de que estas fuerzas opuestas no son consideradas como excluyentes, sino más bien como complementarias, y gracias al hecho de que se tiene la convicción de que existe dentro del cosmos un equilibrio, una armonía fundamental.

1.4.1. Las fuerzas opuestas

El pensamiento de los aymaras, a primera vista, es dominado por oposiciones. Este pensamiento se basa en la fuerte experiencia de la presencia en el mundo de fuerzas que están en oposición mutua. Esta experiencia tal vez esté inspirada y alimentada por la situación ecológica y climatológica particular de la meseta andina en la cual los aymaras se han establecido hace muchos siglos. La división igual entre día y noche, el cambio constante de frío y calor,

los períodos demarcados de lluvia y de sequía y la repartición curiosa de suelos fértiles y áridos obligan prácticamente a aceptar que la naturaleza está dominada por fuerzas que se encuentran en oposición las unas con respecto a las otras. Es como si tuviera lugar en la naturaleza una lucha permanente entre fuerzas que no se toleran mutuamente.

Lo mismo se deja experimentar en la sociedad humana. También en ella se encuentran fuerzas opuestas, concretamente a nivel económico y a nivel social. La realidad de pobreza y de carencia por un lado y de abundancia y riqueza por otro, más la realidad de sentido comunitario y de egoísmo, de unidad y de división son experimentadas como causadas por fuerzas que dominan al hombre y a la comunidad.

También el mundo trascendente es caracterizado por la presencia de fuerzas opuestas, muchas veces indicadas en términos de buenas y malas, de benignas y malévolas.

Y finalmente, está la experiencia del hombre, del mundo humano que está en oposición al mundo de los difuntos, a la naturaleza y al mundo sobrenatural.

1.4.2. Fuerzas que se complementan

La realidad y la experiencia de opuestos que podrían seducir a los hombres a pensar que no pueden encontrarse mutuamente, que la naturaleza les es demasiado poderosa y que está sometida, sin quererlo, a una lucha constante entre fuerzas que no se toleran, y que el mundo sobrenatural, cuyas fuerzas negativas y positivas parecen determinar su destino, les es inalcanzable, son traspasadas de diferentes maneras, las mismas que están relacionadas entre sí de una manera esencial.

Una primera superación se realiza al no considerar las fuerzas opuestas como absolutas. Es típico para el pensamiento de los aymaras (y de los otros pueblos de los Andes) que las fuerzas opuestas y antinómicas no son experimentadas como antagónicas, sino más bien complementarias. La experiencia básica de opuestos es superada, no al polarizarlos sino al allanarlos. Se realiza un constante encuentro entre estas fuerzas, un encuentro que es a menudo

un choque, pero un choque que no tiene como objetivo eliminarse mutuamente, sino, por decirlo así, llegar juntos a la tranquilidad. Las fuerzas no se separan, sino se inclinan las unas hacia las otras, y en el choque o el encuentro se abrazan, se encierran.

El abrazarse mutuamente de los hombres, cuando se saludan, cuando celebran juntos una fiesta o cuando se reconcilian después de una discordia o de una fuerte riña, tan típico para la cultura aymara, es simbólico por la manera en que se acercan a ese otro mundo que les trasciende o que les excede: al incluir en la comunidad ese otro mundo con sus fuerzas opuestas y a menudo amenazantes, de hecho ese otro mundo es encerrado, abrazado y así apropiado.

1.4.3. Equilibrio

El encuentro y el abrazo de las fuerzas opuestas y complementarias, como primera superación de la experiencia básica, son posibles gracias al hecho de que existe un equilibrio fundamental en el cosmos como totalidad, en los diferentes componentes del cosmos (sociedad humana, naturaleza y mundo sobrenatural) y también entre esos componentes. El pensamiento sobre y la experiencia de este equilibrio, en realidad, forma una segunda superación de la experiencia básica que he indicado más arriba. El cosmos y todo lo que contiene es, en primera y en última instancia, una totalidad armoniosa, en la cual todo y todos tienen su sitio y también sus límites, en la cual todas las partes se complementan y se apoyan mutuamente. Esta totalidad armónica es expresada por los aymaras precisamente por su noción de comunidad: una comunidad que abarca todo el cosmos, lo abraza, lo encierra y lo cuida.

En el idioma aymara no existe una traducción para nuestra palabra abstracta ‘equilibrio’ o ‘armonía’. Pero el concepto está expresado en una palabra concreta, formada justamente a base de la raíz *ay-*, la que, como hemos visto, indica la comunidad, lo común, a saber, la palabra antigua para un instrumento musical, ahora más conocido como *siku*: “*Ayarichi*: instrumento como organillos, que hacen armonía”[14].

[14] Bertonio, 1984 [1612], II, p. 28.

El *siku*, conocido también como *zampoña* o 'flauta de pan', es el instrumento que Bertonio presenta en su vocabulario como *ayarichi*. Se trata, de hecho, de un conjunto o combinación de dos instrumentos que es considerado como un símbolo de la armonía del cosmos o del universo.

2. El ciclo agrícola

2.1. El clima y las estaciones

2.1.1. El clima del Altiplano

El clima del Altiplano andino es típico de las tierras altas: bastante frío y seco. Se puede distinguir tres tipos de clima globales dentro de esta totalidad climatológica: un clima templado con invierno seco-frío en la zona aledaña al lago Titicaca, un clima semidesértico con inviernos secos en el Altiplano sur, y un clima de tundra bastante frío en el resto del Altiplano. Pero dentro de estos tres tipos globales se puede distinguir todavía un "finísimo mosaico" de microclimas que guardan relación con las diferentes zonas de vida que pueden experimentarse y observarse.

A pesar de las muchas diferencias locales que encontramos en el Altiplano, podemos dar una breve descripción del ciclo climatológico anual general, que es característico para esta unidad fisiográfico en su totalidad, tomando en cuenta que el Altiplano sur es, en general, mucho más seco que el Altiplano norte.

El primer período del año solar, que en el hemisferio sur empieza a finales de junio, se caracteriza generalmente por cierta inestabilidad climatológica. Durante las primeras semanas prevalece aún el frío con todo su rigor; las heladas son frecuentes y constantes, lo que posibilita la elaboración del *ch'uñu*, la papa deshidratada, y los campesinos cuentan también con posibles nevadas. A mediados de agosto empieza a calmarse el frío y a finales del mismo mes pueden presentarse nevadas y lluvias ligeras que son aprovechadas para realizar la segunda roturación. Todavía a comienzos de septiembre pueden haber tales precipitaciones.

Luego el clima se estabiliza y comienza un período seco que dura habitualmente hasta fines de noviembre o comienzos de di-

ciembre. Es la época de mayor calor en el Altiplano, que es seguida por un período de lluvias. La temporada lluviosa es de poca duración: unos noventa a cien días en el Altiplano norte y mucho menos en el Altiplano sur. Además, en las regiones lacustres especialmente, las lluvias tienen también sus ciclos: "En la Meseta del Collao, el lago Titicaca es casi un mar mediterráneo. Tiene un régimen de aguas cíclicas, pues cada doce años, poco más o menos, aumenta o disminuye la intensidad de las lluvias, y paralelamente a esta situación, los ríos llevan gran cantidad de agua o viceversa, provocando que el nivel del agua suba o baje"[15]. Durante esta época, en especial en el curso del mes de enero, y más precisamente a comienzos de febrero, hay que contar con posibles heladas que pueden ser perjudiciales para las plantas que están en crecimiento.

Desde fines de marzo y durante el mes de abril hay un período de transición que se caracteriza por frecuentes granizadas, las mismas que marcan el final de la época de lluvias y anuncian la llegada del período frío, que comienza normalmente en el mes de mayo y dura, como hemos visto, hasta mediados de agosto.

2.1.2. Las estaciones en la meseta andina

La sucinta descripción del ciclo climatológico anual que acabamos de presentar sugiere ya que dentro de este ciclo se pueden distinguir varias estaciones. Los mismos aymaras hablan, generalmente, de una época fría, una época seca y una época lluviosa. Sin embargo, no hay uniformidad entre los autores que hemos podido consultar, con respecto al número de estaciones. Encontramos principalmente tres corrientes: una que divide el año en dos estaciones, otra que lo divide en tres, y todavía otra que presenta una división del año en cuatro.

Harry Tschopik, que realizó una investigación en la región de Chucuito, en la ribera occidental del lago Titicaca, dijo: "Los aymaras dividen el año en dos estaciones vagamente definidas. La estación de lluvias, aproximadamente de octubre hasta abril, es lla-

[15] Gallegos, 1980, p. 135.

mada ‘tiempo verde’ o ‘tiempo de lluvia’; la época seca, de mayo hasta septiembre, es llamada ‘tiempo seco’ o ‘tiempo de helada’”[16]. Esta división, la sigue J. R. Barstow: “El año aymara está dividido en dos épocas o estaciones grandes: *jallupacha* (aymara, ‘tiempo de lluvia’) y *thayapacha* (aymara, ‘tiempo río’), también conocido como *juyphipacha* (aymara, ‘tiempo de helada’)”[17].

Precisamente esta división en dos estaciones, la encontramos en las obras de algunos estudiosos de la música aymara. Yenine María Ponce Gara, en su artículo titulado “Sikus masculino en tiempo seco”, dice: “Dentro de las mentalidades dualistas de los andinos, las estaciones anuales se dividen en dos épocas específicas, definidas como el tiempo en que llueve y el tiempo en que no llueve, es decir, el período húmedo y el período seco”[18]. Ramiro y Edwin Gutiérrez observan: “La época seca se inicia en marzo y se prolonga hasta el mes de noviembre. La época húmeda se inicia exactamente en la segunda quincena de octubre y se prolonga hasta el Carnaval”[19]. En estos dos casos la división del año en dos estaciones ha de ver con la práctica aymara de usar determinados instrumentos musicales en determinadas épocas del año: “Si las estaciones agrícolas, en los imaginarios andinos, están divididas en dos momentos específicos, que al mismo tiempo vinculan los rituales, es correspondiente también que cada tipo de instrumentos sea considerado apropiado a una época del año en que se desarrolla el ritual”[20]. Los hermanos Gutiérrez indican que al inicio de la época seca “se alzan los instrumentos de tipo *siku* y los instrumentos de tipo *quena*, como la *choquela*, la *quena quena*, los *pusi pías*, etc. Esta época se prolonga hasta el mes de noviembre cuando definitivamente se dejan de interpretar dichos instrumentos”, mientras que en la época de lluvias “se alzan los instrumentos como son la *tarka*, el *moseño* y una variedad de *pinquillos*, dejándose de tocar estos instrumentos en el mes de febrero o marzo”[21].

[16] Tschopik, 1946, p. 512.
[17] Barstow, 1979, p. 224.
[18] Ponce, 2007, pp. 157-158.
[19] Gutiérrez-Gutiérrez, 2009, p. 185.
[20] Ponce, 2007, p. 158.
[21] Gutiérrez-Gutiérrez, 2009, p. 158.

Los europeos, acostumbrados a su división del tiempo y al curso regular de las estaciones en su continente, cuando llegaron a estas partes tuvieron ciertas dificultades para identificar las estaciones del Altiplano. Buscaban el verano o el invierno y, a veces, usaban parte de la estructura climatológica del hemisferio norte para indicar las estaciones del mundo en que hacían sus observaciones. Así, por ejemplo, Bertonio presenta en su vocabulario de 1612, dos veces la palabra 'invierno': "Inuierno quando aca llueue: *Hallupacha*. Inuierno quando hace frío. *Thaa* vel *Cchiui pacha*. *Huyphi pacha*"[22]. En el primer caso se trata de la época del año en que los europeos conocen el invierno, en el segundo, de la época de verano del hemisferio norte. De hecho, la nomenclatura europea para la división del año en cuatro estaciones no sirve y el mismo Bertonio se ha dado cuenta de esto, porque no presenta en su vocabulario las palabras 'primavera' y 'otoño' y sus eventuales equivalentes en aymara.

Analizando los datos que nos proporciona Bertonio, podemos llegar a una división del año en tres estaciones: una estación fría con sol, una estación seca y relativamente calurosa y una estación de lluvias. Los datos de Bertonio son válidos hasta la actualidad y la nomenclatura de su época tiene en gran parte vigencia aún.

lupi pacha 'época de sol'[23]
thaa pacha 'época de frío'[24]
cchiui pacha 'época en que se hielen los sembrados'[25]
huyphi pacha 'época de escarcha'[26]
auti pacha 'época de hambre'[27]

[22] Bertonio, 1984 [1612], I, p. 283.
[23] La expresión *lupi pacha* se encuentra tres veces en el vocabulario de Bertonio: "Estío; *lupi pacha*" (1984 [1612], I, p. 235). – "Verano. *Lupipacha*" (1984 [1612], I, p. 467). – *Lupipacha*. Tiempo que ordinariamente hace sol, como el estío" (1984 [1612], II, p. 197).
[24] "*Thaa* el frío, o cosa fría, o lugar de mucho frío" (1984 [1612], II, p. 342).
[25] "*Cchiuitha*: helarse los sembrados" (1984 [1612], II, p. 87).
[26] "*Huyphiq*: escarcha" (1984 [1612], II, p. 171).
[27] *Autipacha*: tiempo de hambre" (1984 [1612], II, p. 28). Llama la atención esta expresión, ya que en esta época del año hay cierta abundancia gracias a las cosechas. Un antiguo colega mío, Federico Aguiló, me dijo en una comunicación personal que la palabra *auti* en su significado de 'hambre' originalmente ha sido una palabra del vocabulario de los pastores, tal vez etimológicamente relacionado

La época seca se llama *lapaca pacha*[28].

Para la época de lluvias se encuentran generalmente dos expresiones: *jallu pacha*, 'época de lluvias', y *uma chucha*, 'tiempo de agua'.

La mayoría de los investigadores de la música aymara siguen esta división del año en tres estaciones, aunque reconozcan que por lo que respecta al uso de instrumentos musicales, de hecho, hay dos períodos. Interesante es mencionar aquí el caso de Ramiro y Edwin Gutiérrez, quienes, como hemos visto, dividen el año en dos estaciones. Sin embargo, en otro capítulo de su obra, titulado "Instrumentos y épocas climatológicas" reconocen también una división del año en tres estaciones al distinguir sucesivamente "instrumentos de *Jallu Pacha*", "instrumentos de *Awti pacha*" e "instrumentos de *Liwi pacha*". En la primera época "los instrumentos que se interpretan son tres tipos de flautas: *tarkas*, *pinquillos* y *moseños*"[29]. En la segunda época también "se interpretan instrumentos musicales de tres tipos: flautas de pan o *sikus*, flautas quenas y flautas de pico"[30]. Pero, de la tercera época, la época fría, no indican nada, lo que no sorprende, porque esta época la incluyen en la segunda, la seca, al decir que ésta "empieza después del carnaval prolongándose hasta el mes de octubre"[31].

2.2. El ciclo agrícola

2.2.1. Las actividades

El ciclo agrícola anual y el correspondiente ciclo ritual tienen una clara estructura que está formada por las tres estaciones que

---

([27]) con el verbo *awatiña*, 'pastorear': por las continuas heladas de esta época del año, los pastos en las alturas de las cordilleras se vuelven inservibles para las llamas, las alpacas y las vicuñas, y estos animales pasan hambre. Por eso, en la época fría los pastores bajan con sus rebaños de las alturas buscando refugio en zonas menos elevadas. Puede ser que ellos hayan pasado la palabra *auti* a los agricultores y que éstos hayan dado a la palabra el significado de 'frio'.

[28] Bertonio: "*Lapaca*: Tiempo de mucha sequía" (1984 [1612], II, p. 189).

[29] Gutiérrez-Gutiérrez, 2009, p. 163.

[30] Gutiérrez-Gutiérrez, 2009, p. 163-164.

[31] Gutiérrez-Gutiérrez, 2009, p. 163.

caracterizan el tiempo en el Altiplano: época seca, época de lluvias y época fría. A cada una de estas estaciones corresponden determinadas actividades y momentos del ciclo agrícola anual: la siembra, el crecimiento de los cultivos y, de parte del hombre, los esfuerzos para proteger las plantas que están desarrollándose, y la cosecha. Dentro de este ciclo anual hay dos momentos cruciales: el paso de la época seca a la época de lluvias y el de esta última a la época fría. Los llamamos cruciales porque el normal desarrollo de los cultivos, que debe garantizar la obtención de una buena cosecha, depende del momento en que empiezan a caer las lluvias y del momento en que cesan las precipitaciones.

Las actividades que realizan los campesinos para iniciar cada año de producción se inician, de hecho, mucho antes del inicio de un nuevo ciclo, a saber, en el mes de marzo, casi inmediatamente después de la época de lluvias, cuando realizan la primera roturación de las chacras en que meses después van a hacer la siembra. Una segunda roturación se efectúa en el mes de agosto. Poco antes se hace el desterronamiento de las tierras.

La época de la siembra abarca un período largo del año, a saber, desde finales de julio, con la siembra de las habas, hasta diciembre, cuando se siembra la alfalfa. Las papas son sembradas durante los meses de septiembre, octubre y noviembre. El momento en que se realiza la siembra de estos importantes tubérculos depende principalmente de sus variedades. Primero se siembran las papas llamadas 'amargas', luego las papas que no son ni 'amargas' ni 'dulces', y finalmente las papas 'dulces'.

Las actividades que se realizan entre la siembra y la cosecha consisten fundamentalmente en el aporco y la desyerba, que comienzan generalmente a fines de diciembre. La frecuencia con la que se realizan estos trabajos depende de la calidad de la tierra y de las lluvias.

Tal como en el caso de la siembra, también la cosecha abarca un período largo del año, a saber, desde febrero hasta julio. El comienzo de la cosecha está determinado por la cesación de las lluvias, las condiciones atmosféricas, la calidad de la tierra y el mismo producto a cosechar.

Inmediatamente después de cada cosecha se efectúa una selección de las papas cosechadas, es decir: se determina cuáles de las papas serán para la alimentación, para la venta y para la preparación de *ch'uñu*, y cuáles serán usadas como semilla para la siguiente siembra.

La última actividad del ciclo agrícola es la preparación de *ch'uñu*, que se efectúa en los meses de junio y julio, aprovechando las heladas características de estos meses. Se trata de un proceso de deshidratación de los tubérculos que se realiza exponiéndolos a la intemperie y pisándolos. Las papas se deshidratan por la congelación durante las noches de helada, por los rayos del sol durante el día y por las pisadas.

2.2.2. Las relaciones humanas

Fundamental para la obtención de una buena cosecha no solamente son las óptimas situaciones atmosféricas y la perfecta ejecución de las labores agrícolas, sino también el cultivo de buenas relaciones humanas entre los campesinos. En esto la colaboración mutua es indispensable. De hecho, los aymaras conocen y practican muchas formas de ayuda mutua, basadas en el concepto de reciprocidad que es tan esencial en su cosmovisión. Es más, están convencidos que la falta de armonía entre los que participan en esas labores puede perjudicar seriamente el resultado de sus empeños en obtener una buena cosecha. Debe haber armonía en la sociedad humana para que la tierra produzca. "Si hay pleitos en la comunidad tendremos mala cosecha; necesitamos armonía"[32].

Esta armonía entre los seres humanos debe manifestarse de modo muy particular al inicio de un nuevo año agrícola. Conscientes de sus faltas y deficiencias al respecto, todavía hoy se conoce en varias partes del Altiplano la costumbre de realizar un ritual de perdón y reconciliación a comienzos de agosto para iniciar de la mejor forma y en gran armonía el nuevo año agrícola. Hay que entender esto: un ciclo agrícola se ha cerrado y el campesino sabe lo que le ha dado; otro ciclo agrícola está por comenzar, pero nadie

[32] Irarrázaval, 1984, p. 106.

sabe lo que va a dar. Todos se encuentran, por decirlo así, en la incertidumbre: el futuro es incierto y la preocupación por ese futuro los apremia. Por eso, lo más necesario es prepararse para entrar en ese nuevo ciclo, ponerse en orden con los demás y con las fuerzas de la naturaleza, purificándose, reconciliándose y despenándose, pidiendo, al mismo tiempo, la protección de todas las fuerzas, tanto masculinas como femeninas.

Armonía debe haber en primerísima lugar entre los hombres y mujeres que forman pareja y que como parejas labran sus parcelas de cultivo. La diferencia entre lo masculino y lo femenino no es excluyente, sino más bien complementaria e invita, es más, obliga, a combinar óptimamente las energías y capacidades propias de cada parte. Esto se refleja de diferentes maneras dentro de la cultura aymara campesina.

El año agrícola se divide claramente en dos partes, una considerada masculina y otra concebida como femenina. "La época lluviosa y caliente del año está sometida a poderes telúricos femeninos, donde se establecen poderes de la Pachamama. En cambio, la larga secuencia de faenas y fiestas durante la estación seca se concibe como el tiempo de los Apus[33] y el tiempo masculino"[34].

Precisamente esta división se refleja en la producción musical y el uso de diferentes instrumentos musicales. "En correspondencia con esta separación de poderes, las flautas *pinkillus* y *tarkas* reciben denominación de "femeninas", mientras que la época seca se desarrolla con el acompañamiento de instrumentos masculinos, *quenas*, *sikus* y *antaras*"[35]. Así también lo afirman los hermanos Gutiérrez, hablando específicamente de la época de lluvias: "Los instrumentos que se interpretan en esta época son tres tipos de flautas: *tarkas*, *pinquillos* y *moseños*, por estar relacionados con la fecundidad de la tierra. Son denominados también instrumentos femeninos"[36]. Leny Chuquimia afirma que "también se tiene esta

[33] La palabra *Apu* se usa también para las fuerzas protectores que se encuentran en las altas montañas y que en el Altiplano boliviano comúnmente se llaman *Achachilas*.
[34] Ponce, 2007, p. 158.
[35] Ponce, 2007, p. 158.
[36] Gutiérrez-Gutiérrez, 2009, p. 163.

relación de lo femenino y lo masculino en la separación de los instrumentos por épocas agrarias que también son o femeninas o masculinas"[37]. El grupo Jaya Mara dice al respecto: "A nivel musical se encuentra una división entre instrumentos femeninos de época seca e instrumentos masculinos de época de lluvias"[38]. Sin embargo, presenta la misma repartición de instrumentos para las dos épocas: "La presencia de la dualidad está estrechamente relacionada con el calendario agrícola, ya que en la época seca se interpretan generalmente las flautas de pan o *sikus* y flautas de tipo *quena*, y en la época de lluvias los *pinkillu*, los *moseño* y la *tarka*"[39].

Esta discrepancia en cuanto a la femenidad o masculinidad de los instrumentos que encontramos en estas observaciones generales se destaca también en la presentación que se hace acerca de los instrumentos individuales.

Con respecto al *siku* no existe diferencia de opinión en cuanto a considerarlo un instrumento masculino. Así también con respecto a la *quena*, otro instrumento musical importante de la época seca, de la cual dicen Eusebio Mayta y Arnaud Gérard que "es asimilado al sexo masculino, como símbolo fecundador hacia la tierra"[40].

Por lo que respecta a la masculinidad del *siku* hay que hacer, sin embargo, una observación. Este instrumento está compuesto de dos conjuntos de tubos de diferente tamaño, llamados *arka* e *ira*. De esta combinación dice Leny Chuquimia: "Esta relación de lo femenino y lo masculino también está ligada y representada en la música, cuando los *sikus* se tocan en diálogos de dos personas: el *arka* que tiene mayor cantidad de tubos y tamaño y es tomado como varón, el que responde o sigue; y el *ira* que es menor en tamaño y tiene un tubo menos, es la mujer y es la que pregunta y guía. Juntos hacen melodías entrelazándose y complementándose"[41].

---

[37] Chuquimia, 2008 (sin paginación).
[38] Comunidad Jaya Mara, 2002, p. 436.
[39] Comunidad Jaya Mara, 2002, p. 436.
[40] Mayta-Gérard, 2010, II, p. 199.
[41] Chuquimia. Apaza: Comentando una expresión de un aymara peruana: "Los *sikus* deben interrogarse con mucha armonía, entre *ira* y *arka*", dice Apaza: "En

En cuanto a los *pinkillus* y *tarkas*, dice Ponce: "Las flautas *pinkillus* y *tarkas* son de las lluvias: son "vivas", porque tienen varios "agujeros". El "agujero" se refiere a las aperturas que el músico cubre y descubre con sus dedos para dar vida y forma a la melodía. En las mentalidades andinas se asocia esta acción como el alumbrar o parir la melodía"[42]. Quiere decir son instrumentos femeninos. Pero aquí también encontramos una divergencia. Arnaud Gérard, en su estudio "*Tara* y *tarka*. Un sonido, un instrumento y dos causas", argumenta, a base de una búsqueda de la etimología de la palabra *pinkillu*, que este instrumento tan importante de la época de lluvias es masculino. Divide la palabra *pinkillu* en dos raíces, basándose en palabras quechuas y aymaras que encontró en los antiguos vocabularios de Ludovico Bertonio y Diego González Holguín.

González Holguín:

pincu	"cumbrero de la casa, o el maderero de la cumbre"[43]
ullu	"el miembro genital de cualquier animal macho"[44]

Bertonio:

pinco	"el madero largo que corre por toda la cumbre de molinete a molinete, donde se juntan texeras del texado"[45]
allu	"pudenda virorum"[46]

([41]) efecto, una unidad, par de *sikus*, se ejecuta como intercambiando preguntas y respuestas, como tratándose de una conversación armónica entre dos personas en diálogo permanente; las preguntas del *siku ira* se convierten en respuestas cuando éste interactúa con el *siku arka*, por tanto, las respuestas del *siku arka* se convierten en preguntas a la vez. De esta forma, las preguntas y respuestas desarrolladas entre *siku ira* y *siku arka* interactúan en diálogo, por encontrarse las notas musicales en ambas partes del instrumento" (Apaza, 2007, p. 34). Apaza aclara luego lo que él considera la etimología de la palabra *siku*: "Si una de las características del diálogo musical implica interrogaciones y respuestas, el hecho de preguntar en aymara refiere a la palabra *sikt'asiña* (preguntarse), o *sikhum* (pregunte), que provienen del verbo *sikt'aña*, traducido al castellano quiere decir "preguntar" (Apaza, 2007, p. 34).

[42] Ponce, 2007, p. 185.

[43] González Holguín, 1989 [1605], segunda parte, p. 286.

[44] González Holguín, 1989 [1605], segunda parte, p. 354.

[45] Bertonio, 1984 [1612], II, p. 265.

[46] Ver: Gérard, 2010, pp. 80-82.

No traduce Gérard la palabra *pinkillu* en base a esta etimología, pero podríamos pensar en "pene de madera". De todos modos, así lo entiende este autor, cuando afirma: "El *pinkillu* representaría la sexualidad fecundadora hacia la Pachamama"[47], que es lo mismo que ha dicho de la quena.

Por lo que respecta a la *tarka*, la afirmación es general que se trata de un instrumento musical femenino. Así dice Henry Stobart: "El sonido es considerado creativo, por lo que el timbre estaría relacionado con la regeneración, la productividad y la creación en todos los aspectos de la vida"[48].

A pesar de las discrepancias que he señalado al hablar de estos tres instrumentos, se debe reconocer que entre los aymaras siempre ha existido una conciencia de que estos instrumentos tienen su época y que esto debe ser respetado. Dice Yenine Ponce: "Antiguamente, los más ancianos de la comunidad afirmaban que los instrumentos tenían su tiempo, no se podían tocar en cualquier mes. Si se tocaba el instrumento equivocado en la época que no correspodía, podía perjudicarse alguna cosa"[49]. Así también lo observó Gérard Borrás: "Esta repartición estacional es esencial: el uso de instrumentos musicales fuera de su época es un acto percibido como sumamente peligroso"[50].

2.3. El ciclo ritual

El ciclo ritual anual tiene exactamente la misma estructura que el climatológico y el agrícola. A las épocas seca y de siembra corresponden los ritos de agosto, que marcan el comienzo del nuevo año agrícola y los ritos de la siembra. A la época de lluvias corresponden todos los ritos que guardan relación con la protección de los cultivos y con el crecimiento normal de los mismos: los ritos de fines de noviembre, los ritos de la lluvia, los ritos para combatir las granizadas, las heladas y las lluvias excesivas, y los ritos de la primera precosecha de comienzos de febrero. Y a la época fría,

[47] Gérard, 2010, 1, p. 83.
[48] Stobart, 1995, p. 35.
[49] Ponce, 2007, p. 159.
[50] Borras, 1995, p. 462.

que es la época de la cosecha, corresponden los distintos ritos relacionados con la cosecha: los ritos del comienzo de la cosecha, del almacenamiento de los productos, del festejo de la nueva producción y de la preparación del *ch'uñu*. Finalmente, este ciclo ritual tiene también sus dos momentos cruciales, que corresponden a los dos momentos cruciales del ciclo climatológico: la celebración de los difuntos a comienzos de noviembre y la celebración de la precosecha, de la fiesta de *Anata* (febrero-marzo), celebraciones que presentan, a su vez, una estructura paralela.

Podemos visualizar esta estructura que engloba los ciclos climatológico, agrícola y ritual con el siguiente esquema:

Ciclo climático	época seca	paso	época de lluvias	paso	época fría
Ciclo agricola	siembra		cuidado de lo sembrado		cosecha
Ciclo ritual	ritos de agosto	Todos Santos	rito fines de noviembre	Anata	ritos de cosecha
	ritos de siembra		ritos de la lluvia ritos de protección ritos de la precosecha		ritos de roturación

Generalmente la ejecución de los distintos ritos es acompañada por música: por música de *pinkillus* y *tarkas* en la época de lluvias y por música de zampoñas y *quenas* en el resto del año. Sin embargo, hace falta resaltar ya aquí que la música no está exclusivamente vinculada con la celebración de los ritos, sino que tiene también una función especial, independientemente de los ritos, como veremos más adelante.

Hace falta resaltar la gran importancia que los aymaras dan a las celebraciones de los dos pasos fundamentales que experimentan anualmente dentro del ciclo climatológico y el ciclo agrícola: la fiesta de Todos Santos o fiesta de los Difuntos, y la fiesta de Anata o fiesta de Carnaval.

La fiesta de Todos Santos requiere una preparación de varias semanas y empieza oficialmente al mediodía del 1º de noviembre, momento en que, según la creencia de los aymaras, llegan las almas de los difuntos de las familias a sus casas. Se han montado en una de las habitaciones una especie de altar, llamado comúnmente 'tumba', cubierto con un mantel o una sábana, sobre el cual el alma del difunto se encontrará durante su visita a la casa. Sobre esta 'tumba' se colocan todos los alimentos que se han preparado para las almas, o sea, el *alma manq'a*, 'la comida del alma'. A lo largo de la tarde los familiares convidan y agasajan a sus difuntos y al mismo tiempo se dirigen también a ellos con sus oraciones.

Al atardecer empiezan a entrar en las casas donde se celebra a uno o más difuntos otros familiares, amigos, niños, jóvenes y personas pobres, que vienen a rezar. Junto con los rezadores se presentan a menudo pequeños grupos de niños o jóvenes que vienen a cantar a las almas. En muchos cantos se hace referencia a la siembra y a las lluvias. Demos un ejemplo:

Siluy anjila	Ángel del cielo,
luriy anjila	ángel del cielo,
Kunarus jutta sarakiristama	si te pregunta, ¿a qué has venido?
Ayruriw jutta	le dices que he venido a plantar,
Qarpiriw jutta sasina säta	dices que he venido a regar,
Siluy anjila	Ángel del cielo,
Luriya anjila	ángel del cielo[51].

Además de los rezadores y de los grupos de cantantes, también se presentan grupos de músicos que tocan con preferencia el *pinkillu*.

[51] Oporto-Fernández, 1981, pp. 18-19.

Durante la noche y habitualmente hasta la madrugada, se realiza el velorio, el *alma wilaña*. Todo este tiempo la gente se ocupa principalmente en la realización de los diversos juegos que han llegado a ser característicos de esta ocasión. En la madrugada todos se reúnen nuevamente cerca de la 'tumba' y pronuncian sus oraciones. Las almas reciben su 'desayuno' y después la 'tumba' es desmantelada para ser trasladada al cementerio. Allá los comuneros se reúnen en un ambiente verdaderamente festivo. Las familias que festejan a uno o varios difuntos se agrupan alrededor de sus sepulcros para rezar, recibir y convidar a los rezadores, para agasajar a los niños que vienen a cantar y "para hablar de las actividades que realizara en vida el difunto, comentando sus gustos y travesuras, o aventuras sentimentales"[52]. Es costumbre que haya un conjunto de músicos que tocan el *pinkillu*, y en los cantos de los niños se hace nuevamente alusión al florecimiento de los campos, como en el siguiente ejemplo:

Flora, fallara	Flor, flor
Arura, aruray	palabra, palabra
Gloria foloray	flor gloriosa
Gloria aruray	palabra gloriosa
Maya cavarior pursin	Cuando llegas al primer Calvario
Maya lugaranquiwa	que se encuentra en el primer lugar
Jila ristasita	hermano, tú rezarás
Foloray, foloray	flor, flor[53].

Una vez despedidas las almas, los deudos y los demás comunarios inician una fiesta con baile y música que puede durar varios días y que se caracteriza principalmente por una gran manifestación de alegría, jovialidad e hilaridad.

Esta fiesta de divertimiento y de regocijo, que se realiza poco antes de la época de lluvias, es como un anticipo de la fiesta de Carnaval: la alegría se manifiesta antes de saber con certeza el resultado que se tendrá de la siembra, es como una proyección de

[52] Oporto-Fernández, 1981, p. 44.
[53] Buechler, 1980, p. 85.

aquello que esperan poder manifestar en la fiesta de Carnaval, cuando los campos que ahora parecen muertos anuncian con su verdor el fruto de sus entrañas.

No debe sorprender que en este esencial momento de paso de la época seca a la época de lluvias las familias campesinas toman contacto con sus difuntos. En los ritos de la siembra han tomado contacto con la Pachamama, la Madre Tierra, con los Achachilas, los protectores por excelencia del pueblo aymara, y con todas las fuerzas de la naturaleza, de las que pueden esperar ayuda. Ahora, en un esfuerzo más, toman contacto con sus antepasados, con aquellos que, al igual que ellos, han experimentado la dureza de la vida y han conocido personalmente las continuas amenazas a esta vida. Pero parece que, por otro lado, también los difuntos toman contacto con los vivos: sus huesos muertos se vuelven más secos aún en esta época del año y piden ayuda. Los campos secos recién sembrados y los huesos secos se asocian: en el momento más seco del año, tanto las semillas puestas en la tierra como los difuntos, puestos en la misma tierra, reclaman atención. Y en este contexto suena la música de los *pinkillus*.

Costa Arguedas, en su obra sobre las costumbres de los indígenas de Yamparáez (departamento de Chuquisaca), antiguos aymaras actualmente quechua-parlantes, después de haber descrito lo que se hace en las casas durante el velorio del primero de noviembre, dice: "Mientras esto ocurre en el rancho, los mozos y las *imillas* bailan y beben en la cima de una colina"[54].

Se trata aquí de una antigua danza autóctona llamada *qhachwa*, ya mencionado en el *Vocabulario de la lengua aymara* de Bertonio: "*Cahuatha.* Baylar una rueda de gente tomándose de las manos"[55]. La ejecutan personas jóvenes que aún no han contraído matrimonio. A una determinada hora de la noche suben a una colina primero los jóvenes, acompañados por tocadores de *pinkillus*, y más o menos una hora más tarde suben las jóvenes llevando comidas y bebidas. En un lugar tradicionalmente usado para la *qhachwa* se encuentran los dos grupos y durante varias horas can-

---

[54] Costa Arguedas, 1950, p. 84.
[55] Bertonio, 1984 [1612], II, p. 32.

tan y bailan con el acompañamiento de la música de los *pinkillus.* Así se celebra la vida y la fecundidad humana y al mismo tiempo la fertilidad y la vida de la tierra. A ambas se hace mención en las coplas de este encuentro nocturno y festivo.

El rito principal de la fiesta de Anata o Carnaval es el que se realiza en las chacras. En la madrugada del día de la visita a las chacras, los campesinos adornan sus casas y los patios de las mismas con flores silvestres y serpentinas. Hacia las nueve de la mañana se dirigen a una de sus parcelas, donde primero encienden un pequeño fuego. A continuación se preparan varias ofrendas compuestas que son destinadas a la Pachamama y luego son quemadas. El acto principal de la visita a las chacras consiste en escarbar una cierta cantidad de papas para ver qué esperanzas se pueden tener con respecto a la futura cosecha. Después de haber pedido licencia al espíritu de las chacras o al espíritu de los productos, las mujeres "buscan alrededor de la planta y, sin arrancar la planta, le sacan debajo tierra la papa"[56]. En lugar de las papas que de esta manera sacan de la tierra se colocan membrillos, para que las papas crezcan del tamaño de esta fruta. Estos actos se repiten en todas las parcelas que tiene una familia y generalmente van acompañados por la ejecución de música y de danzas que simbolizan la fertilidad de la tierra y deben favorecer el crecimiento continuado de los cultivos. La danza más característica del 'día de la papa' es la que se ejecuta con los mismos tubérculos. Hombres y mujeres colocan papas escarbadas en sus *awayus*, tejidos multicolores, los mismos en que han traído a las chacras los membrillos, y cargándolas sobre sus hombros o espaldas "hacen bailar a las papas". En este contexto de la esperada finalización de las lluvias y de la pronta llegada de la verdadera cosecha el instrumento musical por excelencia es la *tarka.*

3. Los efectos de la música

Ya he sugerido más arriba que algunos instrumentos musicales juegan un papel *sui generis* dentro del año agrícola y en acompañamiento de las actividades que los campesinos desempeñan para

[56] Albó, 1971-1974, XA-2712.

asegurarse de una buena cosecha y así garantizar la continuidad de la vida. Ahora bien, donde ellos, por medio de los ritos agrícolas se dirigen a la Pachamama, a los Achachilas y otros espíritus protectores, y a los difuntos para conseguir su colaboración a favor de alcanzar la meta última de su trabajo, usan aquellos instrumentos para ejercer una influencia directa sobre los fenómenos meteorológicos y en cierto modo también sobre los sembrados. Para entender debidamente este comportamiento musical, hace falta abordar brevemente el tema de las observaciones que se hacen de los mencionados fenómenos.

3.1. Las observaciones

Los esfuerzos de los campesinos para asegurarse la continuidad de la vida no solamente abarcan las propias actividades del agro, el cultivo de óptimas relaciones humanas y la ejecución de una gran serie de ritos, sino también una muy atenta observación de la naturaleza y del cielo. Se trata de interpretar correctamente todo lo que se deja observar con el propósito de determinar las actividades agrícolas y de conocer las situaciones climáticas que se presentarán durante el año. La relación estrecha que existe entre el clima y las posibilidades de realizar la labor agrícola ha despertado en el campesino de la meseta andina un vivo interés en conocer cualquiera variación que pueda producirse en el tiempo. Continuamente está atento a observar los cambios atmosféricos. Lo que más interesa es poder determinar, del modo más seguro posible, el momento oportuno para empezar con la siembra y predecir cuando va a llover, nevar, helar o granizar. Para saber todo esto, los campesinos han desarrollado una extraordinaria capacidad de observar y constatar todo tipo de alteración en la atmósfera y en la naturaleza y de deducir de sus observaciones las implicaciones para sus actividades agrícolas y para el resultado de las mismas. “Las observaciones de los fenómenos atmosféricos, así como el comportamiento de los animales y plantas, son métodos empíricos de medida de cambios metereológicos”[57]. El mismo campesino, generalmente, no se da cuenta de que se trata efectivamente de una

[57] Gallegos, 1980, p. 135.

técnica o de métodos empíricos, más bien, él mismo, por su relación existencial con la naturaleza, hablará del mensaje o de la comunicación que esa naturaleza, como organismo vivo, le transmite: "Tenemos gran fe en lo que la naturaleza nos transmite. Estos indicadores no son el resultado de la ciencia del hombre ni tampoco la invención de gente de gran experiencia. Más bien es la voz de la naturaleza misma que nos anuncia el modo en que debemos sembrar nuestros cultivos"[58].

3.2. La música y sus efectos

Mientras que por medio de los ritos agrícolas los campesinos tratan de agradar a los seres personificados de la naturaleza y a los difuntos, dándoles ofrendas o comidas, los músicos, al hacer sonar sus instrumentos, entran en una relación más inmediata con la naturaleza en su sentido más amplio. Me parece que esto es algo peculiar de las culturas andinas.

Los tonos y melodías que producen los diferentes instrumentos musicales deben ejercer, según el concepto aymara, una influencia sobre las semillas sembradas y sobre los fenómenos climáticos.

Por lo que respeta a lo primero, dice Yenine Ponce: "Las plantas vivían de acuerdo a los sonidos de los instrumentos"[59]. Y en la obra de los hermanos Gutiérrez leemos: "Los jóvenes antes iban al pastoreo de ovejas con su *pinquillo* y caja para hacer despertar a los sembradías de papa especialmente"[60]. En la misma obra se encuentra un hermoso testimonio de un campesino aymara: "Los abuelos de mi comunidad suelen decir que siempre hay que tocarse el *pinquillo* y la caja, porque al escuchar el silbido y el llanto de este instrumento las papas suelen escuchar y entre ellas conversan y dicen que ya había llegado el carnaval. Esto me parece que es la verdad, porque al observar nosotros, mi persona especialmente, cuando en tiempo de los carnavales salen con cajas y *pinquillos*, me parece que las papas pareciera que estarían danzando al son de los *pinquillos*"[61].

---

[58] Hatch, 1983, p. 114.
[59] Ponce, 2007, p. 159.
[60] Gutiérrez-Gutiérrez, 2009, p. 39.
[61] Gutiérrez-Guriérrez, 2009, p. 162.

Al hablar de la fiesta de Todos Santos he mencionado la relación que, según los aymaras, existe entre los difuntos y las semillas que se han puesto en la tierra, y que precisamente en esta fiesta se empieza a tocar los *pinkillus*. Al respecto encontré la siguiente observación en un artículo de Henry Stobart: "Como también ha sugerido Olivia Harris, los *pinkillos* se asocian especialmente con la muerte, que, como presencia colectiva, se dice que ayudan a los sembrados a crecer durante la estación lluviosa"[62].

En la misma fiesta de Todos Santos ya no hay que tocar el *siku*: "En esas fechas ya no quieren que se toquen las zampoñas, porque la zampoña trae el viento"[63]. Otro testimonio presenta Mirtha Martínez: "Las zampoñas no podríamos en diciembre tocar, porque atraen las heladas, pueden soplar dicen el frío, no queremos nosotros mismos, no debemos tocar decimos, respetamos, de nuestros abuelos decían que no hay que tocar la zampoña; después de despedir el carnaval, después de la cosecha se toca"[64].

En cuanto a lo *pinkillus*: "En Todos Santos las qinas se dice que llaman a la lluvia"[65].

"Se dice que su sonido atrae la lluvia y aleja la helada y la granizada"[66].

"El sonido delgado y agudo de las *pinkillus* de caña se toca específicamente para llamar la lluvia"[67].

Por lo que respecta a la *tarka*, que ha recibido también el nombre de *anata*, por ser el instrumento principal de la fiesta de Anata o Carnaval, he encontrado afirmaciones diferentes. Por un lado se dice que también este instrumento atrae la lluvia, mientras que por otro lado parece ser más bien el instrumento apropiado para conseguir que las precipitaciones lluviosas terminen de caer. Así reco-

---

[62] Stobart, 2010, I, p. 26, citando Harris, 1982, p. 58.
[63] Mayta-Gérard, 2010, II, p. 199.
[64] Martínez, 2010, II, p. 299.
[65] Mayta-Gérard, 2010, II, p. 199. Estos autores hablan del Norte de Potosí y añaden a esta observación: "Con eso, se puede afirmar que las quenas (*qinas*) en los alrededores de Potosí definitivamente juegan el mismo papel que los *pinkillus* en la zona circunlacustre del Titicaca".
[66] Stobart, 2010, I, p. 26.
[67] Stobart, 2010, I, p. 37.

gió Mirtha Martínez el siguiente testimonio de un campesino del sur del Altiplano: "Según lo que he escuchado, la *anata* llama a la lluvia dice, así hemos escuchado hablar. Según dicen, la *anata* llama a la lluvia. Respetan pues, por *anata* viene la lluvia"[68]. Así también lo confirma Luis Copa: "Reiteradas veces escuché eso, que el sonido de la *tarka* induce la lluvia. Por eso no se debe tocar fuera de su tiempo…"[69]. Estos testimonios son curiosos, porque precisamente en la fiesta de Anata se espera que deje de llover para que se pueda iniciar la época de la cosecha. Por eso me parece que lo que dice Henry Stobart está más en conformidad con lo que generalmente se opina acerca de la *tarka*: "En contraste [con el *pinkillu*], el sonido denso, zumbador de las *tarkas* se usa para atraer temporadas secas, cuando hay demasiada lluvia, y durante carnaval, para parar las lluvias en preparación de la cosecha"[70].

Tal como los fenómenos climáticos, las constelaciones, etc., dan mensajes a los campesinos, para que puedan tener información acerca del carácter y las perspectivas de un nuevo año agrícola y puedan tomar ciertas medidas en función de su labor en el agro, a su vez los campesinos mandan con sus instrumentos musicales mensajes a ellos. Es como un verdadero diálogo entre los músicos y las fuerzas de la naturaleza. Es más, se ha llegado en algún momento a la convicción que estos instrumentos gracias a sus sonidos específicos pueden causar efectos sobre estos fenómenos (en especial el viento, la lluvia, las heladas y las granizadas) y también sobre las semillas en desarrollo. Es como si los sonidos de los instrumentos pudiesen determinar la intensidad y la aparición o desaparición de estos fenómenos. Los tonos de los *sikus*, *pinkillus* y *tarkas* deben encantar a la lluvia, la helada, la granizada y el viento para hacerlos favorables. Esto sin duda ha de ver con la preocupación por el crecimiento armonioso de los sembrados y la esperanza de obtener una buena cosecha. La energía musical debe entrar en armonía, en sintonía con las energías del cielo y de la tierra, para que la vida de la naturaleza comparta la vida del hombre, la asegure y garantice.

---

[68] Martínez, 2010, II, p. 299.
[69] Copa, 2010, II, p. 85.
[70] Stobart, 2010, I, pp. 37-38.

Y así retornamos a la cosmovisión, según la cual todo está relacionado con todo, todas las dimensiones del cosmos, naturales y humanas, se complementan y están entrelazadas. Vivir intensamente esta visión, cultivarla y responsabilizarse en comunidad por su conservación, puede significar mucho en estos tiempos en que también en el mundo rural aymara se ven claros indicios de secularización.

Bibliografía

Albó, Xavier

Fichero inédito sobre el ciclo vital, el ciclo agrícola, enfermedades y medicina popular, ritos y creencias de los aymaras, La Paz, 1971-1974.

Albó, Xavier & Calixto Quispe

"Historia de opresión", *Fe y Pueblo* [La Paz], 4 (18), pp. 4-11.

Apaza Añamuro, Rubén

"El siku en la cosmovisión aymara", en Centro Universitario de Folklore, *Todo siku/ri. Estudios en torno al siku y al sikuri*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007, pp. 31-48.

Ayllu Sartañani

Pachamamax tipusiwa (La Pachamama se enoja). I. Qhurqhi, La Paz, Ediciones Aruwiyiri, 1992.

Barstow, J. R.

Aymara class structure: Town and community in Carabuco, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

Bertonio, Ludovico

Vocabulario de la lengua aymara [1612], Cochabamba, CERES/IFEA/MUSEF, 1984.

Borras, Gérard

Les aérophones traditionnels aymaras du département de La Paz (Bolivie), Toulouse, Université de Toulouse le Mirail, 1995.

"Organología de la *tarka* en la zona circunlacustre del Titicaca", en Arnaud Gérard A. (editor/compilador), *Diablos tentadores y* pinkillus *embriagadores… en la fiesta de Anata/Phujllay*, La Paz, FAUTAPO/Plural editores, 2010, 1, pp. 41-67.

Buechler, Hans C.

The masked media. Aymara fiestas and interaction in the Bolivian Highlands, The Hague-Paris-New York, Mouton Publishers, 1980.

Chuquimia Choque, Leny

La música autóctona en el Altiplano boliviano.
http://lenysita.blogspot.com/2008/09/la-musica-autoctona-en-el-altiplano-boliviano

Comunidad Jaya Mara
"La música de la tarka y la anata y su relación con los rituales de agradecimiento a la Pachamama y los Serenos", en Wálter Sánchez C. (Editor), *La música en Bolivia. De la Prehistoria a la Actualidad*, Cochabamba, Fundación Simón I. Patiño, 2002, pp. 435-456.

Copa Choque, Luis
"La *tarqueada* tradicional aimara: Curahuara de Carangas y San Pedro de Curahuara", en Arnaud Gérard A. (editor/compilador), *Diablos tentadores y* pinkillus *embriagadores… en la fiesta de Anata/Phujllay*, La Paz, FAUTAPO/Plural editores, 2010, 2, pp. 25-98.

Costas Arguedas, J. F.
Folklore de Yamparáez, Sucre, Universidad de San Francisco Xavier, 1948.

CTP (Centro de Teología Popular)
Religión aymara liberadora: transcripción y traducción de las grabaciones del Taller, La Paz, CTP, 1982,

Gallegos Arreola, Luis
"Previsión del clima entre los aymaras", *América Indígena* [México], 40 (1), 1980, pp. 135-141.

Gérard A., Arnaud
"*Tara* y *tarka*. Un sonido, un instrumento y dos causas", en Arnaud Gérard A. (editor/compilador), *Diablos tentadores y* pinkillus *embriagadores… en la fiesta de Anata/Phujllay*, La Paz, FAUTAPO/Plural editores, 2010, I, pp. 69-140.

González Holguín, Diego
Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca [1605], Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989.

Gutiérrez Condori, Ramiro & Edwin Iván Gutiérrez Condori
Música, danza y ritual en Bolivia: Una aproximación a la cultural musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano, La Paz, Fautapo, 2009.

Harris, Olivia
"Labour and produce in an ethnic economy, Northern Potosí, Bolivia", en D. Lehmann, *Ecology and exchange in the Andes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 236-242.

Hatch, John K.
Nuestros conocimientos. Prácticas agropecuarias tradicionales en Bolivia. Vol. I: Región Altiplano, La Paz, MACA/AID/RDS, 1982.

Irarrázaval, Diego
"Pachamama. Vida divina para gente abatida", *Boletín del Instituto de Estudios Aymaras* [Chucuito], 2 (18), 1984, pp. 100-113.

Martínez, Gabriel
"El sistema de los uywiris en Isluga", en *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S. J.*, Antofagasta, Universidad del Norte, 1976, pp. 255-327.

Martínez Fernández, Mirtha
"*Anatas*, *erkes* y cajas en los Chichas", en Arnaud Gérard A. (editor/compilador), *Diablos tentadores y* pinkillus *embriagadores… en la fiesta de Anata/Phujllay*, La Paz, FAUTAPO/Plural editores, 2010, 2, pp. 253-312.
Mayta P., Eusebio & Arnaud Gérard A.
"Membrillos para espantar al *K'ita Carnaval*. Pandillas de carnaval en Samasa Alta", en Arnaud Gérard A. (editor/compilador), *Diablos tentadores y* pinkillus *embriagadores… en la fiesta de Anata/Phujllay*, La Paz, FAUTAPO/Plural editores, 2010,2, pp. 179-251.
Oporto, Luis & Roberto Fernández
"La fiesta de Todos los Santos. Casos particulares", *Revista boliviana de etnomusicología y folklore* [La Paz], 2 (1), pp. 11-22.
Paxi, Rufino *et al.*
"Religión aymara y cristianismo", *Fe y Pueblo* [La Paz], 13, pp. 6-13.
Ponce Jara, Yenine María
"Sikus masculino de tiempo seco", en Centro Universitario de Folklore, *Todo siku/ri. Estudios en torno al siku y al sikuri*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007, pp. 157-175.
Stobart, Henry
"*Tara* y *q'iwa*. Mundos de sonidos y significados", en Arnaud Gérard A. (editor/compilador), *Diablos tentadores y* pinkillus *embriagadores… en la fiesta de Anata/Phujllay*, La Paz, FAUTAPO/Plural editores, 2010, 1, pp. 25-40.

Bernd Brabec de Mori

"The Inka's Song Emanates from My Tongue": Learning and Performing Shipibo Curing Songs

Introduction: Amazonian Cosmologies and Music[1]

"…nihuen queyoa seneman / Incabotibi senenibi joyoni / shoquitibi joyoni…"[2]

"…having completely eliminated the stench / together with all the Incas we will form a perfect line / dancing seesaw in a line…"

When Senen Bita, an elderly Shipibo-Konibo[3] *médico*, started to sing, a hush fell over the assembled family members, and the

[1] A draft version of this paper was presented by the author at the 39th World Conference of the ICTM in Vienna, July 5-11, 2007 with the title: "The Inca's Song Emanates from my Tongue: Composition vs. Oral Tradition in Western Amazonian Curing Songs". The fieldwork I conducted in the Peruvian Amazon was facilitated by grants from the University of Vienna, an employment at the British Centre of Pucallpa and finally a 'DOC' grant from the Austrian Academy of Sciences. The Vienna Phonogrammarchiv provided technical support and all my recordings are archived there. I would like to thank Gerhard Kubik, Elke Mader, Bruno Illius, Fernando Santos-Granero, Anthony Seeger, María Cortez Mondragón and Dale A. Olsen for our fruitful discussions regarding the topics treated here. I would also like to thank Paul Bergmans and Yvonne Schaffler for helping with constructive critics on earlier drafts of the manuscript, and Martina Koegeler for correcting it. Finally, I express my deep gratitude to the native communities on the Ucayali river.

[2] Passage from a curing song by the highly esteemed, deceased Neten Huitá, *cit. in* Illius (1987: 322). Illius translates into German: "Wenn der »nihue« weggeschafft ist,/werde ich mich mit den Inkas/zusammen in eine Reihe stellen/und in einer Reihe mit ihnen langsam tanzen". Translation to English by the author.

[3] The Shipibo-Konibo (henceforth Shipibo) are a pano-speaking indigenous group living mainly along the Ucayali River in the peruvian lowlands. They number up to 50.000, and besides people still living in subsistence in more remote communities, the majority has adopted a modernized lifestyle, some of them li-

young man who had come to consult the healer. Senen Bita had drunk a psychoactive plant preparation called *ayawaska*[4], or *nishi* in Shipibo language, about half an hour ago. As people fell silent, the omnipresent nighttime orchestra of rainforest animal sounds provided the acoustical backdrop for Senen Bita's voice. He sang about plants and animals, calling upon them, and about opening worlds in heavenly light. Soon his voice changed to an impressive falsetto, at exact pitches, reminding me, the European listener, of a well trained opera soprano. In his lyrics, he mentioned the *inka* people. *Inka* doctors and *inka* nurses worked in their hospital on a shining metal apparatus. The *inka* people were singing and dancing, and later, Senen Bita explained that he had imitated the *inka*s' songs, and that they were essentially powerful *médicos*. They would be able to cure the young man who was dozing in front of the healer.

Nowadays, the importance of singing in Amazonian indigenous and some mestizo societies is not to be questioned anymore. Numerous studies within the past thirty years have specifically dealt with singing for power. Seeger (1987) describes music performance as the very foundation of the social construction and worldview of the Suyá group in central Brazil. Likewise, Hill (1992, 1993) analyzes the meaning of ritual chants in Venezuelan Wakuénai societies. More recently, Olsen (1996) indicates the importance of singing in his book on the Venezuelan Warao, subtitled "Song People of the Rain Forest". The influence of singing on individual and social identity as well as health among South American tropical forest cultures is an established fact and a growing issue in both anthropology and ethnomusicology. In the Brazilian Amazon, for example, Menezes Bastos and some of his students (Piedade 2004, 2013, among others), have been intensively researching the role of

---

([3]) ving from tourism, others from logging; many young people are studying in the town of Pucallpa or in Lima. For more details on the Shipibo see Illius (1987, 1999) and Brabec de Mori (2015).

[4] *Ayawaska* is a liquid obtained from cooking at least two plants together for several hours, usually the *ayawaska* vine (Banisteriopsis caapi) and leaves of *chakruna* (Psychotria viridis). The resulting concentrated brew is then ingested, producing hallucinogenic effects, broadly described in the literature, see Labate and Araújo (2004). About its history, see Brabec de Mori (2011), for its use outside of the rainforests Labate and Jungaberle (2011).

music in selected societies. Menezes Bastos (2004: 5) explains "that music occupies a privileged space among the indigenous societies in the South American lowlands, being one of the most important keys to sociability and having strong connections to the cosmology and philosophy of the groups in the region" (author's translation). This was elaborated further in the more recent volume edited by Brabec de Mori, Lewy and García (2015). Within the Peruvian Amazon, vocal forms in the context of healing and sorcery have been treated as important factors in lowland groups' cosmologies and especially in "ayahuasca shamanism" (see Dobkin de Rios and Katz 1975, Luna 1986, 1992 on urban mestizo populations, Brown 1986 on the Shuar, Illius 1987 and Tournon 1991 on the Shipibo-Konibo, Townsley 1993 on the Yaminawa, Whitten and Whitten 1998 on the Naporuna; Gow 2001 on the Yine, among others).

The idea of amerindian perspectivism (Viveiros de Castro 1992, 1997; Lima 1999) is based upon an animistic perception of the cosmos as attributed to Amazonian indigenous societies by many authors (Baer 1994, Gow 2001, Descola 1992, 2005). Every language group and even many families or individuals in the Amazon basin perceive their world in a very specific or individual way. According to perspectivism, the world is perceived differently from different points of view. Although this seems obvious, a basic animistic construct assumes that animals, plants and geographic entities like rivers, lakes or mountains[5] are supposed to also perceive the world actively. From their perspective and with their consciousness, these non-humans perceive the world like human beings would do and consider themselves to be human beings. This means that within every society of non-humans, these entities perceive themselves as the main agents in their world, just as we human beings do. Each perspective on the world, from each society (human and non-human), thus constitutes a perspective on the world which does

[5] In Western Amazonia, geographical entities are mentioned to a lesser extent than in Andean highland cultures. However, some highland entities, e.g. the *Huaringa* lakes, are well known in the lowland area, and the Asháninka and Yanesha people also know many geographical entities (Santos-Granero 2004). Viveiros de Castro (1997) and Lima (1999) mainly refer to human-animal relationships, but Viveiros de Castro (1997: 102) indicates "…that in Western Amazonian cultures […] the personification of plants seems not to be less important than [the personification] of animals" (author's translation).

not necessarily appear similar to others. With this concept, many different "natures" emerge, which can be subsumed as "multinaturalism" (Viveiros de Castro 1997: 106-107). Descola (1992) and Lima (1999), among others, explain how social relationships between humans and non-humans are made possible. It is mainly the task of specialized "shamans" to relate and coordinate between these multiple natures and manifold societies.

How this concept can be implemented in music research is shown for example by Uzendoski *et al.* (2005), who analyze the relations of female Naporuna singers with animals and spirits from a perspectivistic point of view. In many passages of their song lyrics, the singers refer to animal qualities or identify themselves with animals. The authors show that music performance can be powerful in many different contexts. Therefore, they apply the term "shamanic practice" (Uzendoski *et al.* 2005: 657-658). "Shamanic" and related terms are established in anthropological literature and the authors use it in accordance with the common definition: they connect the term to communication with non-humans and to the area of medicine, as they recount that "shamanic actions often elicit counter-responses from rival shamans or spirits (Whitehead and Wright 2004); women's songs are part of this field of relations, thought to influence life, death, sickness, and health" (Uzendoski *et al.* 2005: 658).

I remain hesitant in using the term "shamanism" and related vocabulary because of its manifold popular connotations, its etic imposition on, and lack of precise meaning within the described Western Amazonian indigenous societies[6]. Using an appropriate emic term is fairly impossible, as, for example, curing specialists are often addressed with technical names (Shipibo *yobé*, for instance, denotes both the specialist as well as the objects he is working with, in that case magical darts). Most indigenous people on the Ucayali river use the Spanish term *médico* to generally address such curing or inflicting specialists and *curar* for describing their action. Within this context, *medicina* is used to designate the whole complex of indigenous (and mestizo) transformative concepts, in-

[6] For a profound critic on the presumed universal applicability of "shaman"-related terminology see Martínez González (2009).

cluding the treatment (*tratamiento*) of physical, psychological, social and cultural problems.

This nevertheless reinterpreted and laden terminology around *medicina* bears some advantages compared to "shamanism": it is closer to native discourse, as most curing specialists self-identify as *médicos* (while almost exclusively those who work with tourists call themselves *chamanes*). Additionally, it carries less romantic images, and finally, it includes a certain intentionality: *medicina* is connected to transforming a condition which is perceived as negative towards a more desirable condition and it always includes the *purpose* of curing. Therefore, I prefer to use the term *medicina* rather than "shamanism". However, there is also a drawback: treatment and curing (*curación*) are meant to correct conditions which are regarded negative (e.g. illnesses, sorcery, or bad luck) but also have a dangerous aspect, because inflicting and sorcery techniques are likewise included in *medicina*[7]. One has to keep in mind that these reinterpreted terms regarding *medicina* have a strictly positive meaning in Western society, but an ambivalent one in Amazonia: *curar* means "to heal" as well as "to bewitch" (cf. Whitehead and Wright 2004, Brabec de Mori 2009).

The medical songs or curing songs performed by Western Amazonian specialist *médico*s reveal richness in musical structures, lyrics, performance and contextual implications. Their performance is related to many topics, such as mechanisms of efficiency, associations with the indigenous cosmos, and history (mythology), group identity, as well as the individual singer's identity, communication between the living and the dead, and many more.

Aims and Methods

In this article, I will focus on the processes of learning how to sing – that is, of acquiring curing songs – as well as on the musical

[7] Although this seems paradoxical, a person who hires a sorcerer to harm somebody, would probably perceive his current condition (e.g. feeling envy all day long) worse than the condition she or he would wish to obtain (e.g. feeling superior to the victim). Furthermore, much of the inflicting is undertaken in "defense", as a part of the curing of sorcery, when the damage (*daño*) has to be redirected to the original caster.

phenomena occurring during the current performance. The native people's communication with beings surrounding them is tightly bound to regarding these as self-reflecting, more or less intelligent agents. As I will show, musical learning and performance addresses such non-humans. A closer view on the singer's subject positionality during the iteration of musical structures of curing songs can help to understand the role non-humans play in Shipibo *medicina* and further on, in the Shipibo "lived world" (Gow 2001: 26).

In order to unfold my argument, I will first embark on a cultural analysis of the contexts, origins, and functions of the songs. Doing so, I will mainly refer to what the singers themselves told me about their art. These indigenous explanations provide a synthesis of my field research in the region. The fieldwork was conducted mainly from an intracultural point of view, combined with interethnic comparative data (cf. Kubik 2004: 53-60). The cultural analysis will include indigenous terminology with regards to cosmology and musical phenomena, an exploration of the ontological status of a "song", and a detailed description of how the singers are supposed to acquire their songs from non-humans. Thereafter, I am going to present and analyze four Shipibo curing songs. Their melodic form, excerpts from their lyrics, and their performance modalities will be compared. Discussing the similarities and differences between these songs, I seek to explore if an analysis of performance could shed more light on the songs' meaning than an analysis of their form[8].

Curing Songs, Contexts and Terminology

Throughout Western Amazonia, a specialized medicinal technique is highly popular today, *ayawaska* drinking. "Ayahuasca shamanism" is growing in popularity, not only because of the propaganda (sometimes involuntarily) caused by visitors and anthropologists publishing about the phenomenon and finding approval in Western "neo-shamanic" or esoteric scenes, but also within the

[8] It is not the aim of the present paper to give any psychological, medical or other scientific explanation on the effectiveness of the mentioned curing songs or other indigenous medical concepts.

local population. In many cases curing events and the corresponding songs are performed while the *médico* is under the influence of *ayawaska*. The performance of curing songs, however, is not necessarily connected to the ingestion of the drug. In all the indigenous societies I visited in the field, curing songs are regarded to be efficient also if sung without the influence of any drug, and also in daylight (*ayawaska* drinking always takes place during night-time). Furthermore, efficiency is also assumed when songs are whistled, and the *médico* only mentally pronouncing the words or lyrics (cf. Olsen 1996: 259-260 on the Warao *hoa* songs). In Shipibo everyday life, the performance of curing songs (sung or whistled) occurs without the use of *ayawaska* as often as during *ayawaska* sessions. The four examples I present in this paper were sung under *ayawaska* influence. Both *médicos* who sang the examples declared that "singing is easier" (*más facil se canta*) when inebriate.

In Shipibo curing sessions, songs from three native genres are most frequently used. Although each Shipibo singer may present a proper terminology, which could differ from the one used here, the following categories are understood by all and accepted by most Shipibo individuals: *mashá* are repetitive songs with a thriving four-beat rhythm usually performed at drinking feasts with a round-dance performance; *bewá* are songs in a slower rhythm that can be sung alone, in small groups, at festivities or in private contexts; and *ikaro* are performed in a style more unusual to Shipibo aesthetics, with a salient pulse and often ascending and descending melodic lines. There are more genres outside the curing complex, like *shiro bewá* (joking songs), *nawarin* (a specific dance), *ai iká* (female rite of passage songs), and many more. However, performances of songs other than the *mashá*, *bewá* or *ikaro* type is extremely rare in the medical context. The *ikaro* genre, on the other hand, is never performed outside a curing context. This is interesting, because throughout the Peruvian lowlands mainly mestizos, but also many indigenous people, use this term to refer to any song related to the ingestion of *ayawaska* in order to cure (cf. Luna 1986: 90f and 1992, Bustos 2008, among others). However, most Shipibo people use this term only for a certain formal song category which can also be performed without *ayawaska* ingestion,

though exclusively within a curing context. Usually, *ikaro* songs are performed for certain purposes. For example, to retrieve a "lost soul", an *ikaro manchari* (Shipibo *ratetaki ikã*) can be performed. Love magic can be applied by singing *warmikara* (Sh. *nexati*). For defensive actions, in order to protect oneself or a client from attacks by enemy *médicos*, songs called *arkana* (Sh. *paanati*) can be sung. Sorcery can finally be achieved by performing *shitana* songs (Sh. *yotoai* or *boman*)[9].

In order to analyze the ontological status of a "song", we first have to take a look at the Shipibo understanding of what a "song" is, as compared to "singing". It appears that the traditional European ideas of "singing" as an ability and "the song" as (a part of) knowledge cannot be found in deeper analysis of Shipibo concepts[10].

"Singing" (as an activity) cannot be translated exactly into Shipibo language. Usually, the following terms are applied: *bewati*, *iti*, and *bewá onanti*. The most adequate term for "singing" seems to be *bewati*, literally meaning "to do *bewá*", "to do song". This verb is related to the noun *bewá*, which however denotes a certain kind of song. Thus, it excludes for example "singing *mashá*-type songs",

---

[9] In the present paper I give four examples performed by two closely related Shipibo singers. An intercultural comparison of seven performances of the same *ikaro* form was undertaken elsewhere (Brabec de Mori 2011). There it appears that the similarities and differences in performance between different indigenous groups do not differ significantly from the similarities and differences observed here in the two brothers' performances.

[10] For the terms mentioned in the following paragraph, the dictionary by Loriot *et al.* (1993) indicates: p. 108: "*behuá s. behuacan* 1: canción […] 2: himno 3: música […] *béhuati v. i. behuaa*: cantar"; p. 251: "*masháiti v. i. masháica*: hacer una marcha típica acompañada de una ronda"; p. 207: *"iti v. i. icá* 1: ser: estar [without reference to singing]"; p. 301-302: "*onánti v.t. onana* 1: saber: entender […] 2: conocer […] 3: aprender"; p. 97: "*átipanti* v.i. y v.t. *átipana* del quech. *atipay*, *atipan* poder: poder". One can see that the ILV's missionaries who edited this dictionary did not spend much energy in contextualizing these terms. They translated them in a way favourable for their purposes, thus equating the indigenous and European concepts. The ILV had most influence on the Spanish discourse among Shipibo people because of their monopoly on *educación bilingüe* (cf. Illius 1999: 63-66). Usually, translation problems occur, when Shipibo *médicos* talk in Spanish about their apprenticeship and the origins of their "songs" using the terms as introduced by the ILV. I could understand these concepts only when the *médicos* talked to me in their own language which I had then learned.

which consequently is expressed with *masháiti*, "to do *mashá*". In native discourse, *bewati* (or *masháiti* or *ikarai*) is seldom used but usually substituted with *iti*, a modal verb for intransitive processes, such as "to be" or "to do" (depends on context). "I am going to be/stay over there" and "I am going to sing over there" are both expressed correctly with *eara oa ibanon*. Another possible way to translate "singing" (as an ability) is *bewá onanti*. This is usually employed in contexts like saying "she or he has learned singing," *janra bewá onanke*, although it literally means "she or he knows a set of *bewá*-type songs". Finally, "she or he can sing" can be expressed with *janra bewai atipanke*, but this means literally "she or he is now able or willing to sing a *bewá*-type song". Therefore, "singing" in Shipibo etymology is neither defined as the process of producing a song nor as an ability. It signifies the knowledge of a set of songs. "Singing" is knowledge, not an ability. Consequently, "the song" (*bewá, mashá, ikaro*) is understood by Shipibo not as an abstract piece of repertoire. It signifies the one and only manifestation of "singing", that is a current and actual performance.

Acquiring Curing Songs

Bearing in mind these terminological issues it becomes clear that an investigation of transmission concepts cannot be easily undertaken by asking some questions in Spanish. Unlike drinking songs or love songs, for example, curing songs are not only learned by listening and singing along at parties or with grandparents. *Médicos* usually mention two processes of learning: most singers explain that they learned singing (along with other medical techniques) from a teacher, say, their father, uncle, etc.[11], that is, by oral and aural tradition. They tell that they accompanied the teachers during their curing practice, and when songs were involved, they sang along in unison, thus internalizing the teachers' song repertoire.

[11] I use masculine terms with respect to the *médicos* because about 92 % of practitioners are males: 47 men and 4 women who practice or have practiced as *médicos* appear in my field recordings. Women embark on equally important duties in medical contexts, but are almost never involved in the role of a *médica* as described in the present survey. However, female practice of *ayawaska* drinking and corresponding singing is growing in modern Shipibo society (see Brabec de Mori 2014).

Some *médicos* also declare that they were self-taught, that they learned their art without guidance by any human teacher. However, often in the same instant, most *médicos* categorically present a second transmission concept: They insist that they received the songs from spiritual beings, in particular from plants' animating forces (the "mothers", *madres* of plants or plant people). Mostly this transmission takes place in dreams or provoked visionary experience. When performing, so they tell, they perceive these beings who are also singing, and the *médicos* imitate their music.

This seemingly paradoxical observation is well known among Amazonian and South American people. Practitioners of indigenous medicine or sorcery often refer to certain spiritual or mythological entities as their teachers or sources of knowledge and power; see for example Schaffler (2009: 289-293) for *servidores* in the Dominican Republic or Olsen (1996: 197) for the Warao *bahanarotu*). This phenomenon is usually viewed as a legitimation strategy. Wörrle investigates this strategy in the Ecuadorian highlands and concludes that the healers use cultural prefabricates ("kulturelle Fertigteile", Wörrle 2002: 101) to legitimate their knowledge to their patients and peers, because it seems that it is not sufficient to have learned the techniques from human teachers. This is a common and possibly valid explanation for such paradoxical views on learning. However, in my point of view, it can be promising to consider such transmission concepts more literally, because further insights into indigenous concepts of learning and performing as well as the role of the teaching entities could be gained by this. Learning to sing is a process embedded in a cosmos which allows bodily transformations as well as active consciousness among and social relationships with non-human agents. I suggest that singing not only reproduces and explains this cosmos for the listeners, but also takes part in recreating and shaping this cosmos through "correct" (*jakon*) performance.

In most of the cases, Western Amazonian *médicos* undergo some years of training defined by "diets" (*dietas*, *samá*). Such a diet consists of long retreats into the forest or in closed houses. Therefore, the *médico*-to-be intentionally gets in contact with non-humans, mainly by ingesting extracts. Usually vegetal preparations serve this

purpose, but sometimes also substances obtained from animals or artificial products like perfumes are used. With the proper preparation ingested, he has to obey certain dietary restrictions for a while – weeks, months, or years – depending on the length he must "diet", which is determined by the chosen preparation, the family tradition, and his purpose[12].

The apprentice, for his "vegetal way of life" during the diet, is expected to dream, have visions in waking hours, and to hear, see or feel some presence of or messages from the beings around him[13]. The student shall learn to perceive the world from a different point of view. Indigenous perspectivism (Viveiros de Castro 1997) indicates that animal or plant species and geographic entities are regarded to perceive themselves as humans with human consciousness. Human beings like us, in their perception, may appear either as their predators, their prey, or something more neutral. The apprentice has to deal, for example, with the ingested plant's animating forces. In the regional Spanish language, the term "mother" is used to refer to these forces, for example *la madre del toé* (the Brugmansia's mother). The word *jonibo* (persons, people) used in Shipibo language underlines more precisely that these non-humans, within their perception, understand themselves as persons, like the *kanachiari jonibo* (Brugmansia people). During his diet, the student contacts these people. Within his dreams or visions, he is being transformed into one of them, in order to learn their techniques and songs from within their point of view. He learns how they behave, how they perceive the world, how they perceive other people (especially humans like us), how they are able to manipulate people and finally how they sing. After accomplishing his dieting period, he is supposed to be able to recognize

[12] The complex around the diet has been described to some extent in almost every publication about Western Amazonian peoples, for instance see Illius (1987), Tournon (2002) or LeClerc (2003) on the Shipibo-Konibo, Luna (1986) on the mestizo population, Frank (1994) on the Kakataibo, among others. Although with different peoples, groups, families and individuals many particularities can be observed, the fact of application, the durations, the overall modalities as well as expected results are fairly constant in the Peruvian lowlands.

[13] Among the Shipibo, *ayawaska* or other psychoactive substances are usually not ingested during a diet.

and contact these *jonibo* at will. In fact, he applies an "anthropological" method: he conducts fieldwork with participant observation (e.g., among the *xoonā jonibo*, the Ficus people).

One can distinguish different sources of knowledge, or different teaching instances, as perceived by Shipibo *médicos*: Plants and the plant *jonibo* are most often used and contacted for didactic reasons. However, the plant *jonibo* may also provide contact with other beings. The term *yoshin* (demon, spirit) generally denotes beings that do not manifest directly within the daily human perspective, for instance forest ogres, carriers of certain diseases, and underwater or cloud inhabitants. *Yoshin* is understood more negatively, which may be due to missionary influence. The animating forces of animals and inanimate beings like rivers or mountains may be addressed with both *jonibo* or *yoshin*, depending on the individual. Also inanimate instances may be contacted, even artifacts, as one can "diet" *gasolina*, "diet black magic books" or even "diet the bible". However, the main source of knowledge is still accessed via plant "dieting".

A *médico* may also study among other human beings. *Médicos* sometimes visit neighboring or more distant societies for extensive spans of time. There they live and work among these different indigenous or mestizo people, learning with and from them in a way very similar to "dieting" plants. Very prominent sources of knowledge are legendary human beings who, as my research associates indicated, did not join the common human surroundings, but choose to live on their own in distant past[14]. Among these are the *chaikoni jonibo*, people who share the lifestyle that today's Shipibo attribute to their forefathers, a highly ideologized, "correct" indigenous behavior (cf. Illius 1987: 133-135). The *inka* also pertain to this faction, as they are not thought as related to any living Quechua-speaking population. They represent the pre-Columbian Quechua elite who, as Shipibo understand it, retired to remote places to hide from the invading Spaniards and waiting for their

[14] The phenomenon of people once living together with humans and then, during the course of history, retiring into "magically protected" lands can be observed in many societies and was called "the Fairy Syndrome" by Evelyne Puchegger-Ebner; personal communication, 2007; see also Brabec de Mori (forthcoming).

time to fulfill the *reconquista*[15]. Both *chaikoni* and *inka* are regarded very powerful *médicos*. There are certain plants one may "diet" to gain contact with these legendary humans. The *inka* are understood as especially highly "civilized" people who maintain a complete medical system with hospitals, doctors and pharmacies within their hideouts. In many Shipibo songs, these *inka jonibo* are frequently mentioned as indicators of intraethnic correctness. Their leader, who is referred to as "the *inka*" is regarded a cultural hero and is sometimes also mentioned synonymous with the Christian God. *Non rios inka*, "our God Inka" is commonly mentioned in nostalgic songs as the one who taught cultural values long time ago.

When a Shipibo singer describes a village and its surroundings with sung verses like *inkan mai masenen*, "on the Inka's land", a close relationship between Shipibo and legendary *inka* is indicated. In song, even Shipibo people themselves may be compared to *inka*, for example, *inkan koros ponyaman* literally means "inka's cross arms", and is understood metaphorically as a strong Shipibo man who embraces a woman[16]. One can derive from such poetic metaphors that the *inka* indicate intraculturally relevant behavior and can be used synonymously with correctly behaving Shipibo people. Many Shipibo individuals interpret their "nation" being descendant of the *inka*[17]. However, in the context of curing song apprenticeship, the *inka jonibo* are understood to live in their own world aspect (perspective, *kano*) and resemble a high reputation as instances of power and knowledge.

When I use the term "perspective" to denote the topological position of non-humans (like the plant *jonibo* or the legendary *inka*), I do so because there are clear connections to be drawn. Viveiros

[15] Throughout Western Amazonia, the *inka* is regarded a cultural hero in most indigenous groups' historic understanding. See for example Weiss (1975) on the Asháninka (Campa), Illius (1987, 1999) on the Shipibo-Konibo, Frank (1994) on the Kakataibo (Uni), among others. The topic of an forthcoming *reconquista*, triggered by *inkas* issuing forth from their hideouts is also common among tupí-speaking populations (Ochoa Abaurre 2002).
[16] These lines are taken from my recordings, archived under files D 5427, D 5230 and D 5334 at the Vienna Phonogrammarchiv.
[17] This is most obvious in the well known story about the Shipibo *diluvio*, translated for example in Roe (1982: 49-50) or Bertrand-Ricoveri (2010), and also appearing in my recordings D 5461 and D 5549.

de Castro formulated the concepts of perspectivism and multinaturalism in Portuguese, in a European language. Rather surprisingly, Shipibo language also knows two terms to explain these concepts: the more technically oriented *kano*, which I translate with "perspective" and the ontological *niwe*, which I translate as "multi-nature". *Kano* is a prominent word in Shipibo curing songs. It is commonly circumscribed by Shipibo *médicos* as the "way" (*bai*), the "light" (*nete*), or the "air around" or "atmosphere" (*niwe*) which is constructed or reconstructed by the *médicos* during curing sessions. It denotes the perception and acting space, a world aspect, a landscape inhabited by humans, demons, animals, plants, mountains, angels, or other entities. *Kano* denotes a technical aspect; this is the medium the *medico* is working in and working with. The term *kano* can be used as a noun as well as an intransitive (*kanoai*) or transitive verb (*kanotai*). If the singer is creating a way, a world or a landscape to visualize or to put things into order, he does *kanoai*. If an entity is disturbing or influencing the patient or the singer (as for trying to get "attached", *naikia*), this entity does *kanotai*. The danger of getting "attached" to a demon (*yoshin*) is constituted by a process of transgression: the *yoshin* forces the patient into its own world aspect (*niwe*), transforming the patient into a *yoshin*, and thus causing illness, madness or death (cf. Lima 1999: 123-4).

The other prominent term is *niwe*, which denotes the ontological aspect of perspectivism, the respective "nature". Usually translated as "wind", "air", "aura", or "individual essence" (Illius 1992: 63), it bears a manifold significance. Illius analyzes the aspects of *niwe* in different contexts, especially in curing, where it can be viewed as a medium of influence carried by powerful beings. The manifestation of *kanotai* (when a malevolent entity has been getting "attached" to a person) can be perceived when the patient's *niwe* shows certain qualities of the involved entity (Illius 1992: 67-70). This influence can be removed with specific techniques including certain songs (Illius 1992: 71-5). However, *niwe* is also used to describe the ontological sphere around any being. The "nature" around the *xooná jonibo*, for example, their surroundings as perceived by themselves within their perspective, can be called their *niwe* (*xoonâ niwe*).

In a group discussion[18], three Shipibo singers explained the structure of the world in terms highly congruent with Viveiros de Castro's multinaturalism and perspectivism (without any suggestions from myself). They tried to make clear that every species of plants, animals, and spirits resides in an own world aspect. They stated that these were *not* different worlds (*netema riki*). The appropriate term in Shipibo was *niwe*. There is a *niwe* wherein the respective peoples and spirits dwell, like on their own "planet" (*planeta*, which they correspondingly derive as a synonym for *niwe* and which they do not understand astronomically).

An apprentice who has finally completed subsequent diets (and therefore is acknowledged as a *médico* by his peers) is considered to be able to "switch" perspectives at will. In his songs, he can summon the corresponding entities, enter into their *niwe* (nature, surroundings) and thus transform into one of them intentionally. He then perceives the world from within these entities' *kano* (perspective). When performing a curing song for a patient, a *médico* sings in a doubled perspective, thus manipulating his own subject positionality. Within, for example, the *inka*'s perspective (*inkan kanon*) he sings along with the *inka* people (which only he is able to see and hear). According to many *médicos*, the *inka*'s song, as perceived within the *inka*s' *kano*, "sounds" more beautiful than any human song. Anyway, the entities' song "sounds" different than the song the *médico* performs simultaneously in the human perspective. Within this human perspective, he can be seen and heard by others, and appears as the singing *médico*, attending his patient. The song appears as a "bodily-exterior manifestation of [...] knowledge and power" (Gow 2001: 144). This parallel concept of song performance (among the Yine) is explained in detail by Gow (2001: 144-52)[19].

[18] Recorded interview D 5576.

[19] Parallelisms are considered beautiful in Shipibo aesthetics and poetics, as was shown by Illius (1999: 161). Shipibo singing *médicos* consider themselves parallel beings, partly human and partly non-human, who simultaneously exist in two landscapes while performing their curing sessions. The songs they produce are considered human songs and non-human music at the same time. Most *médicos* are healing specialists who also might inflict disorders by the same means.

Alternative Ways of Acquiring Songs

It may happen that the Shipibo singer, while performing a curing song, is thrown out of his proper perspective by malevolent forces, most likely by enemy *médicos*[20]. It frequently occurs during curing sessions that the singer is attacked and he may defend himself with corresponding songs (*arkana* or *paanati*). In fact, *médicos* in the Western Amazon are *always* attacked by other *médicos* with malevolent intentions, and the curing *médico* himself is *never* the aggressor. Here we can see another important and qualifying aspect depending on the chosen position of the subject between various *médicos* and patients. While curing sorcery, despite one's purpose of healing, one will involuntarily be positioned as "aggressor" when redirecting the inflicted damage (*daño*). If the aggressor is more powerful than the defending *médico*, who therefore is unable to repel the attack, the defending *médico* will stop singing, his voice dying down to humming, whispering or whistling before it ends. This is considered to be very dangerous. In the worst case the enemy may capture the *médico*'s song. This actually *is* the worst case, because being deprived of "his song", the *medico* will fall ill, cannot defend himself against other aggressors and sooner or later will die if he is not cured by a peer. In the case of being cured, the *médico* in charge of healing him then retrieves his song, by the means of another battle. The non-human entities contacted by the *médicos* are not expected to actively take on one's side or another's. They are regarded amoral beings, who do not care about struggles, misunderstandings and reciprocal violence among human *médicos*.

Consequently, the defending *médico*, if unsuccessful, is deprived of his song. Probably he still remembers a certain corpus of musical structures he has learned from his father, for example. Although he can still sing these songs, he is no longer able to perform properly. He is no longer able to contact and imitate the corresponding

[20] The *médicos* are engaged in a permanent micro-war among themselves. This struggle is an implicit phenomenon in Amazonian curing and appears in different manifestations in various cultural settings; see the volume edited by Whitehead and Wright (2004). This phenomenon can be seen as a (fairly violent) regulatory mechanism in order to maintain an equilibrium of power in a society based on reciprocity of alimentation, sexuality and, of course, violence.

non-human entities anymore in order to "charge his song" with meaning and power.

Now the victorious enemy has obtained the ability to contact these particular entities. The capturer, in turn, may perform the musical forms which *he* had learned from his teacher, within his "school" or tradition. But now the capturer is able to "charge" his performances with the captured meaning and power, singing in a style similar to that of his victim. It is often mentioned by *médicos* that they can detect an evil sorcerer (which depends on the point of view) because he does not sing his "own" songs, but seems to "imitate" the songs of other *médicos*.

"The song", in this definition as an ability to contact certain allies, is understood by Shipibo and other Western Amazonian societies as if it were an "organ" of the *médico*'s body. Beside "his song", a powerful *médico* may also have an "organ" for storing magical darts (*virote*, *yobé*) within his chest, which is called *mariri* in Quechua, and *kenyon* in Shipibo (see Brown 2006, Chaumeil 1998 for the high importance of dart warfare in the northern Peruvian and Ecuadorian rainforests). Such organs are acquired through diets, and people who do not accomplish the corresponding diets do not have such organs at their disposal. These organs are susceptible to illness, much like a liver or stomach. Any *médico* can suffer from "a distortion of my song" (*Mi canto está torcido*) or from "a dislocation of my darts" (*Mis virote no estan en su sitio*). Such disorders may be cured by diets, but if they are caused by a competing *médico*'s attack, the problem should be brought before a sympathizing or related *médico* in order to be cured.

This leads to yet another method of acquiring such organs (like songs or *mariri*). A teacher, usually old, tired or aware of approaching his end, may surrender these organs voluntarily to his apprentice or a related peer. The organ, that is the ability to sing properly, is then held by the apprentice, and the teacher who gave it up, lost it for good. We can see that among the Shipibo, knowledge and power, as manifested in the ability to sing proper curing songs, can be acquired, but also lost, much like an object.

Example Songs and Musical Analysis

During my fieldwork with the Shipibo, I recorded 57 curing sessions, along with dozens curing songs sung in a simulative setting, and I attended many curing sessions without making recordings. It became obvious to me, after analyzing these songs and experiences, that many *médicos* were singing in very similar ways. Some of them apparently sang the same songs as others, often even with similar lyrics. I was able to verify this assumption by transcribing and comparing various performances of curing songs. Especially the *ikaro* category caught my eye, because the comparison of my transcriptions reveal that only a few different structural patterns exist within this category, which are performed by Shipibo, but also by Yine, Kukama, Naporuna and mestizo *médicos*.

The remainder of this article is devoted to the analysis of four *ikaro* performances, sung by the Shipibo *médicos* and brothers Gilberto and Benjamín Mahua and recorded on different occasions. The singers told me that they both had learned singing from their father and their two older brothers, who were also *médicos*. Among the Shipibo, family tradition is one of the vital factors for becoming a *médico*, as seen by their learning processes.

I transcribed the pieces in common five-line staff notation, because my purpose is to show and compare the melodic progress in the four examples. I refrain from the use of extended diacritics, because any notation would be insufficient to describe the whole performance in satisfying accuracy. On the contrary, I will try to gain advantage of this discrepancy to underline the differences that emerge from analyzing the transcription and the performance.

The first two examples, presented here as figures 1 and 2, were performed for the purpose of soul retrieval, known as *manchari*. Figures 3 and 4, on the other hand, refer to songs performed for love magic, known as *warmikara*. Each song is fairly long, between six and twenty minutes. The present transcriptions show only one sequence which is repeated various times to form the entire song. These repetitions usually reveal minor variations in phrasing and thereafter in the length of each sequence. The lyrics are different in each sequence, although references to lines which were already sung, as well as repeated phrases and parallelisms, often occur.

First I would like to point out some similarities between these examples[21]. To facilitate comparison, I have marked several processes alphabetically. As I remark in the following sentences, each process appears in all the examples:

1) Process A marks the sequences' introductory phrases, with higher pitch than the rest, usually repeated, and after four or five beats presenting a very salient interval of a rising third.

2) Process B indicates a rapidly descending line from high (A) to low pitch (C). The process includes one to three text phrases and descends by 15, 17 or 19 semitones.

3) Process C is characterized by a series of phrases sung in very low pitch, connecting B with D.

4) Process D marks a secondary melodic-dynamic peak that mostly shows structural similarities with A and B in a short and less intense way. D may repeatedly appear during E, usually becoming less salient towards the end.

5) Process E marks a melodic-dynamic flattening out towards the sequences' ending.

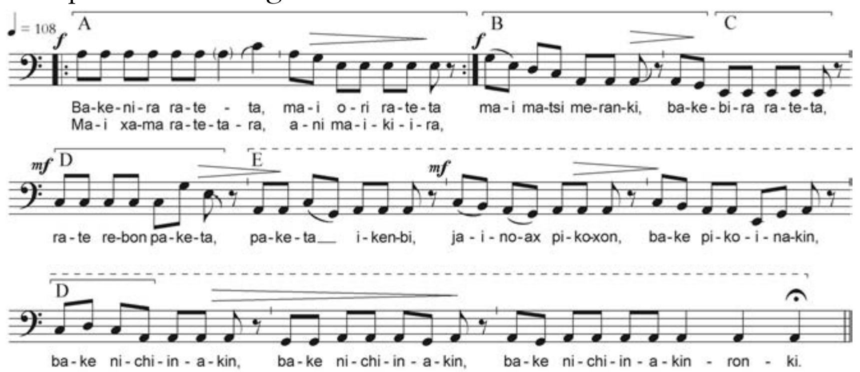


Fig. 1: The manchari *song by Gilberto, 2006. Transcription by the author, recording archived at the Vienna Phonogrammarchiv (D 5569).*

[21] Within the musical corpus I recorded in the field, three different forms of *ikaro* appear to be in use. The examples shown here stem from the same form, which is most often applied. This *ikaro* form has been in use for at least 45 years, because Lucas (1970) presents a transcription of a "doctor's song", recorded by Donald Lathrap in 1964, revealing a congruent melodic line at exactly the same pitch as our fourth example. Lucas comments "Both Shipibo and Conibo medicine men use the song, however, and both men and women use it. Each medicine man or woman uses his own words, but all the words are generally alike" (Lucas 1970: 160).

A B C

we-tsa-ti-an na-ma-ta, we-tsa-ti-an na-ma-ta, a-ni je-man ka-non-ka, yo-shin wi-ra-ko-cha-bo,
a-ni je-man ka-non-ka, a-ni je-man ka-non-ka-ri,

D

min na-ma-tai-bo-kan, wa-po-ro-bo be-cho-a, mo-to-ro-nin ni-a-i, ka-no-a-bo-ti-bi,

D C

ja__ ri-ki ko-shosh-ka, ja__ ri-ki ko-shosh-ka, be-chon ra-wi-no-na-bo-ta-ni, ra-wi-no-na-bo-ta-ni,

E D

ka-no-ka-no-bo-ta-na-ra, ja-wen xe-ni-bi-yo-si, a-sai-ti-yon-taan-an, yo-shin no-ya-i-bo-kan,

E D

yo-shin no-ya-i-bo-kan, see__ i-ki ma-ya-ta, ra-wi-no-na-bo-ta-na, ka-no-a ka-no-ran,

cho-ro-cho-ro-ba-in-kin, pi-sha-pi-sha-ba-in-kin-ron-ki.

Fig. 2: The manchari *song by Benjamin, 2004. Transcription by the author, recording archived at the Vienna Phonogrammarchiv (D 5253).*

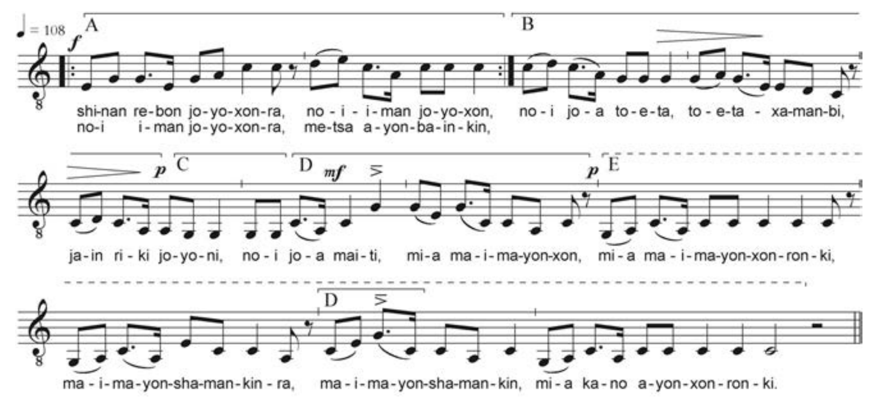


Fig. 3: The warmikara *song by Gilberto, 2006. Transcription by the author, recording archived at the Vienna Phonogrammarchiv (D 5590).*

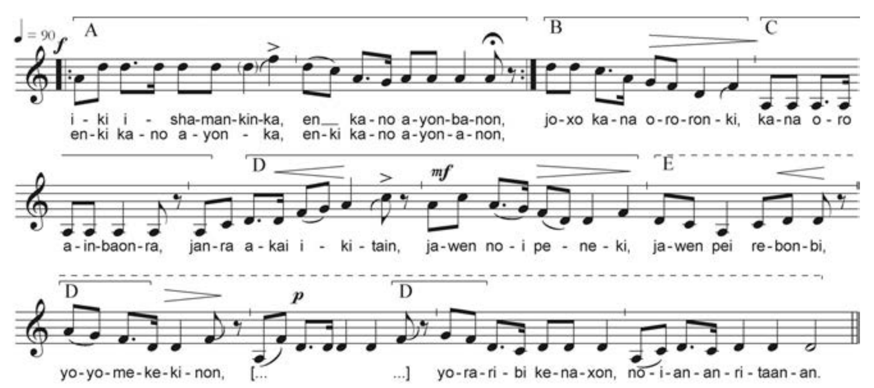


Fig. 4: The warmikara *song by Benjamín, 2006. Transcription by the author, recording archived at the Vienna Phonogrammarchiv (D 5579)*

Despite these similarities in the melodic progress, there are important differences between the four examples: first, the pitch is different. The interpretations start at *a*, e^1, *e* and a^1 respectively and, for comparison, the melodic peak in process A lies at c^1, g^1, e^1 and f^2. Second, the *tempi* at 108, 150 and 90 bpm are fairly different. Third, there are some rhythmic differences. Both *manchari* performances are almost constantly sung in a four-beat phrase structure. Gilberto's *warmikara* introduces also some five-beat phrases and Benjamín's *warmikara* is altogether based upon five-beat phrases. Both *warmikara* performances apply dotted notes, which do not appear in the *manchari*.

The differences, some of which cannot be read from the transcriptions, however, appear to be more important. These differences emerge from the context, say, the purpose of singing for each example, and some performance modalities which cannot be shown in the figures. The first *manchari*, sung by Gilberto [*Fig.* 1], was performed for the purpose of curing a baby who had suffered *raté* (shock), etiologically understood as the loss of a part of her soul[22]. Gilberto performed in a hollow and low voice, in slight staccato phrasing, gradually accelerating the tempo during the performance.

[22] Shock (Spanish *susto*) as an etiology for disorder is very common all over South America.

The second *manchari*, sung by Benjamín [*Fig.* 2], was also performed etiologically for the purpose of retrieving a soul, although it was addressed to an adult woman, who had been bewitched by a malign *médico*. As an effect of this bewitchment, parts of her personality had been captured by demons (*yoshin*), in particular by pink river dolphins (*koshoshka*, Sotalia pallida). The singer performed the song in very high tempo, with intense nasalization, and applying falsetto voice during higher-pitched passages.

The third example, a *warmikara* sung by Gilberto [*Fig.* 3], was performed to provide good luck to a male patient, in particular to enhance his attractiveness towards other people, especially women. His singing style suggested movement, as if thought for dancing along. His phrasing (marked by dotted notes in the transcription) along with his relatively slow but steady meter, provided a feeling of solemnity to the performance. Also, he altered the melodic line, especially in process A. "Rounding off" a melodic line by inserting smaller intervals and applying legatos, for example, is very common in love magic songs, as can also be observed with the next example.

The other *warmikara* song [*Fig.* 4] was again performed by Benjamín. His male patient had been left by his wife, who abandoned him and their five children. Benjamín found out that the woman had been the victim of sorcery, and with this song, Benjamín tried to re-connect her feelings (*shinan*) to her husband. Therefore, he summoned a set of colorful birds, which are considered messengers for lovers. Benjamín's style is characterized by an extremely high-pitched falsetto with little nasalization, and slow tempo. Alike Gilberto in the preceding example, he also altered the melodic line by applying many legatos and glissandos.

As one can read from these descriptions, the singing style, including timbre, voice modulation, pronunciation, and certain changes in phrasing differ in all the examples. These stylistic aspects cause all of the above four examples (transcribed in *Fig.* 1-4) to sound extremely different when listened to. For me, it took a long time while recording, listening, consulting with singers and transcribing, to recognize that melodically, these four examples are based upon the same *ikaro* form. However, despite the similarity

of the melodic structure (or the structuring material for the *ikaro* form) in all four examples, the resulting sound in the actual performance is very different, effected by changing pitch, phrasing, tempo and timbre.

Lyrics and Meaning

Each curing song has its lyrics. Kichwa, mestizo and Kukama *médicos* often include a minimum of texts in their songs, applying vocables to form the lines, like "nana-nay-na-nay-nana"[23]. Shipibo curing songs, however, have meaningful, well pronounced phrases throughout. For most curing purposes, there are basic phrases and terms in use which may be sung in very similar succession by different *médicos*. These basic or standard phrases are learned and internalized by singing along or listening to a teacher or another *médico*.

In the transcribed sequence of Gilberto's soul retrieval *manchari* (*Fig. 1*), most texts are based upon such basic phrases. He described that the child suffered her shock (*bakebira rateta*) in the cold beneath the earth (*mai matsi meranki*, indicating that a dead person caused the shock), that she fell down because of this (*raté rebon paketa*) and that the singer will get her out of there (*jainoax pikoxon*).

When performing for the purpose of curing, the singer will be exposed to perceptions from within the summoned entities' *kano*, that is, from within their perspective. Applying what the singer learned during his diets, he is able to manipulate his position between the patient and the illnesses' cause. Therefore, the singer is supposed to have access to distinct sources of knowledge. His perceptions are not shared with the patients or listeners. Most *médicos* report that usually, the entities sing or play music within their *kano*. With their song, they transport a certain meaning to the *médico*. The *médico* then translates this meaning into human language in his song's lyrics. Benjamín's soul retrieval *manchari* (*Fig. 2*) pro-

[23] Bustos (2008: 225) indicates that such syllables "involved the intention of calling and invoking the spirits that bring the medicine into the ceremony, and to invite them to a ritual dance in the place".

vides a good example of this: his female patient did not tell the *médico* about the bewitchment she had suffered. In his song's words, Benjamín explained many things about the content of a certain dream the woman repeatedly had years ago. Listening to the recording, the patient confirmed that her memories of these dreams were congruent to the details mentioned by Benjamín. In the following song text excerpt, it becomes clear how the singer verbalizes his current perceptions:

Line	**Shipibo text**	**English translation** (*by the author)*
1	wetsatian namata (2x)	[You] sometimes dreamt,
2	ani jeman kanonka(ri) (3x)	[that you found yourself within] a big city *kano*,
3	yoshin wirakochabo	where whiteman-demons [dwelled].
4	min namataibokan	[That is what] your dreams are like:
5	waporobo bechoa	great steamboats floating,
6	motoronin niai	driven by their motor's power,
7	kanoabotibi	[dominated] all the *kano*.
8	ja riki koshoshka (2x)	These are the [pink] river dolphins,
9	bechon rawinonabotani	interlacing [like the river's] waves,
10	rawinonabotani	splashing into each other,
11	kanokanobotanara	intertwining their *kano*.
12	jawen xenibiyosi	The dolphin's disgusting fat
13	asaitiyontaanan	[was] converted into oil. Then
14	yoshin noyaibokan (2x)	the demons take off flying,
15	see iki mayata	a whirling multitude, causing tingling,
16	rawinonabotana	they pass by each other,
17	kanoa kanoran	[like weaving] their *kano*.
18	chorochorobainkin	we go on, loosening [their] ties,
19	pishapishabainkinronki	we go on, detaching [them], so it is told.

Only the last two phrases (lines 18-19) of the above transliteration fit into standard, basic text lines. The rest (and a large part of the entire song) is based upon the singing *médico*'s current observations. He verbalizes the woman's dream memories and puts them into order. With his task of verbalization, the dream obtains a cul-

turally determined significance. In this case the singer first explains that the "white man/pink dolphin-people" had been summoned to harm the poor woman (lines 3-8)[24]. Then he mentions the dolphins' fat (lines 12-13) which was applied in order to bewitch. Many dolphins fly (underwater!) and whirl around, causing a specific tingling in the patient's extremities, a symptom interpreted as typical for this kind of bewitchment (line 15). The whole passage describes that the dolphin-demons *koshoshka yoshinbo* are "attaching" (*naikiai*) their *kano* to the patient's *kano*, intertwining them, and advancing into the patient's body (lines 11 and 17). With the last two phrases (lines 18-19), the singer utters his most important statement that despite the *yoshin*'s advances, he will "detach" them again. Thereby he uses plural forms (indicated by the suffix *-kin-*) which refer to him together with his spiritual allies. He also applies the narrative marker *-ronki* ("so it is told") to suggest a "historical inevitability" (Illius 1999: 246) of his treatment. Benjamín, with his lyrics, tells that his patient was repeatedly dreaming that she would find herself within the dolphin's nature, their *niwe*, where the dolphins themselves appear as humans driving motorboats and steam vessels. The dolphin-people interwove their *kano* with the patient's *kano*, so that the woman would appear to the healer as affected by the dolphin's *niwe* (cf. Illius 1992: 69). In this case, a malevolent man had smeared dolphin's oil on the woman's body, such initiating the dolphin's activity (*kanotai*) to transform the woman into one of them. Benjamín's song was aimed at eliminating this influence, at detaching the woman's body from the dolphin's *niwe*.

The lyrics in the transcribed sequences (*Fig. 3 and 4*) of the love magic (*warmikara*) performances are closer to standard phrases. They describe beautiful things: Gilberto mentions a love magnet (*noi iman*), a blossoming flower of love (*noi joa toeta*), and a love-

[24] *Wirakocha* is a reinterpretation of an Inca deity. Shipibo-Konibo today use the term to denote white people, especially those well dressed and with lots of money, power and servants (*patrones, funcionarios*). The *koshoshka* is the pink river dolphin, considered a very dangerous animal that may seduce women and drive them mad. River dolphins appear in their kano as white people in elegant, plain clothes. In that case, *wirakocha* refers to the *koshoshka* themselves in their human appearance. These references are used in this song to explain why the woman had repeatedly dreamt of being surrounded and persecuted by elegantly dressed white people.

flower-crown (*noi joa maiti*). He calls upon a plant entity, *noi waste* (Cyperus sp.), which is commonly used as love remedy by Shipibo people. Likewise, Benjamín invokes the yellow and blue macaw bird (Ara Ararauna), anthropomorph as a golden woman (*kana oro ainbaonra*) because of the bird's gleaming breast (*jawen noi peneki*). These items are being applied, "attached" to the patients to increase their attractiveness. Here we encounter a more positive, controlled interpretation of "attaching", due to the *médicos*' intentions.

The Performance

Finally, I will treat the interaction between the received structures of sound and the positionality adopted by the *médico* in the moment of its iteration. Rethinking the modalities of acquiring curing songs as shown above within the contexts of an actual performance, it appears that the seemingly paradoxical explanation of the *médicos* does not lack sense. It should be clear by now, that any *médico* who learned a certain melodic progress and basic lyrics by singing along with a teacher, can thereafter perform this melodic and textual structures in highly individual ways. Comparing various performances, one can observe that the same melody may sound very different. One *médico* may change his singing style not only with different patients, but also within the same curing sessions, sometimes even within one song (e.g. by shifting his voice to falsetto and singing one octave higher than before). However, the singing style is highly dependant on the individual and the situation.

Olsen (1996: 159) explains how voice masking is used by Warao *wisiratu* healers during the processes of transformation they undergo in curing rituals. In the Western Amazonian context, exemplified here by the Mahua brothers, voice masking is also used, but on a more individual level. Gilberto masks his voice only slightly or not at all, while his elder brother often changes his timbre and pitch, playing with his impressive vocal range (in my recordings, four octaves between 48.5 Hz and 771 Hz) and various articulation instruments like roughness, throat singing, nasalization, variable onset, and extreme dynamics. Benjamín is regarded *rao tapon* (base of the remedy) who transforms into a spiritual being

(*yoshinai*) during his night-time sessions, manifest through his changing voice. Benjamín sometimes indicates his transformation with certain masked sounds, but unlike in Olsen's examples, Benjamín's voice masking indicates the transformed state rather than the process of transforming. Many Shipibo *médicos* indicated that when they were in contact with powerful benevolent entities, their voice would change into high-pitched falsetto, which is the most common form of voice masking among the Shipibo *médicos*. In addition, individual singers dispose of individual styles as was shown in the examples.

Therefore, we can see that the transmission of melodies and basic phrases takes place between teachers and students, but the choice of the singing style and the actual lyrics occurs at the very moment of the song's performance. If a *médico* expresses that, for example, "the *inka* people taught me the song" *inkabaonra ea bewá onamake*, he does not refer to melodies or words, but to an actual performance which is – because of his prior accomplished diets – inspired or even dictated by one or more spiritual *inka jonibo*. He perceives and imitates these entities during the curing session. The performing *médico* simultaneously exists in his curing session, surrounded by human audience, and within the *kano* of the summoned *inka*, for example, who likewise surround him. However, only he is able to see both "landscapes" simultaneously, or to switch between them at will.

The current performance defines the curing song and it includes: (i) The patient's problem which requires a certain entity, for example, the *inka*, to be contacted. (ii) The *inka jonibo* perform from within *their* perspective, and the singer imitates and serves as an "*inka* convert". (iii) From the *human* perspective the singer performs an – orally transmitted – human song. (iv) This human song transports the meaning of the *inka*s' song in its style and lyrics. Therefore, the *médico* may "imitate" the singing entities he encounters, but not by literally singing along with them, but by masking his voice to meet the entities' style. The masked voice is an indicator for transformation. A *médico* who performs in a masked voice has entered a non-human *niwe* and is actually transformed into one of the corresponding non-human agents.

Consequently, curing songs do not necessarily sound well or beautiful in Shipibo aesthetic understanding. There are not only positive entities imitated, but also dangerous ones. In both *manchari* performances, for instance, the singers did neither summon nor imitate healing spirits but rather the malign forces that caused the symptoms. Gilberto, with his hollow staccato voice, "mimicked the shock": he found out that the baby was in danger because she had encountered a dead person, and the spirit of the dead (*mawa yoshin*) took a part of the child's personality into its *kano*, "attaching" the baby to the dead. Thus, Gilberto summoned the dead, masking the voice of the *mawa yoshin*. Likewise, Benjamín "cheated" on the dangerous dolphin people with his masked singing style, infiltrating their *kano*, summoning them together and then – starting a different song – sending them off to their "home". Gilberto told me that one has to know the exact name of the causer of the illness to be able to summon and unfasten it[25].

The orally transmitted musical structures and basic lyrics are spontaneously co-composed by the singer and his summoned entities, in every single and unique situation. The entities contribute to the meaning, thus surpassing the meaning of the basic lyrics. They also contribute to the curing power which the singer translates into style and sound. The resulting performance depends on the specific entities he contacts in order to cure an individual patient, facing certain problems within this curing situation. Within any specific curing session, there are many factors determining which musical structure is chosen by the human *médico* and in which style the *inka jonibo*, or other entities, transport their meaning. We can differentiate, for example, the relations the *médico* has with the entities, the history of the patient, the patient's relations to spiritual entities, or if any competing *médicos* may be involved in the disorder's etiology (sorcery).

[25] These techniques of "cheating on the spirits" (*yoshin paranai*) both singers explained to me in these terms. Illius (1987: 54-61) describes a curing session involving *ayawaska* ingestion, where this "cheating" is also elucidated. Olsen (1996) describes related techniques among the Warao, specifying the naming and sending off of malevolent forces (see also Olsen 2008: 347, 353). The whole topic of summoning dead, demons or other malevolent forces also uncover the ambiguity in Amazonian curing: a *médico* can use this technique and a specific song performance for curing the patient, but he could also inflict damage by the same means.

The co-composition of orally transmitted musical structures and standard lyrics (related to the human *médico*) combined with techniques of magical manipulation depending on the situation (related to entities) creates a certain sound, a certain content, a certain atmosphere. Exactly this unique result is the proper curing song for the situation where it is applied. The *médico* knows in the instant of performing which choice to take to provide success. If something during the performance goes wrong, it will fail as a curing song. This concept of instantly knowing is called "human certainty principle (HCP)" by Koen (2008: 95): "The HCP is not only implicated when the cause of healing is unknown or mysterious, but also can be consciously engaged to facilitate healing and the transformation of the self." Later on, he explains that "the HCP is exploited in diverse practices of traditional healing, where the conscious attention and intention of both healer and patient are directed toward a spiritual or mystical dimension to create a specific healing effect" (Koen 2008: 95-96). This concept helps to understand the immanent nature of the actual performance, providing meaning to both healer and patient, as occurring in a successful curing session among Shipibo *médicos* and probably among other specialists in the Western Amazon who work with curing songs. Any applied curing song is unique, defined by its unique performance. A researcher will never have the chance to keep the situation constant in order to obtain the same (or very similar) interpretation of the orally transmitted musical structure. A treatment for a person with a *susto* (shock, *manchari*) syndrome will be very different from any other *susto* treatment. This is why I have chosen two *manchari* (*susto*) and two *warmikara* (love magic) songs as examples in this paper.

Conclusions

In this article, I embarked on an analysis of how curing songs in the Shipibo lived world are understood, acquired and performed. Therefore, the modalities of learning such songs and an analysis of respective Shipibo terminology were presented. Further on, four excerpts from different curing songs were compared in both their form – which appeared similar – and their fairly different functions.

Based upon these examples, performance modalities were explored and the songs were found to be a result of a spontaneous co-composition process involving both the singer and non-human entities. A curing song is at the same time based upon orally transmitted structures and a meaning and/or power which originated from non-human entities and is transported through the singer to the human patient via the resulting sound in the instant of its performance. That is, curing songs are by definition both orally transmitted and composed spontaneously – if not, they are just like any song and will not "work". The efficiency of the songs, in other words if the performance succeeds or fails, depends more on function than on form: the musical structure is learned from teachers, similar to how drinking songs are learned, for example. The "charging with power" by the means of contacting non-human agents makes a particular performance a curing song. This ability can be obtained through diets. It can also be transmitted from a teacher to an apprentice (with the teacher thus losing the ability to cure). Finally, it can be captured by an enemy *médico* (and the victim again loses the ability to cure).

Considering the results of both the cultural and the musical analysis, it appears that the nature of subjectivity itself within Shipibo society (and perhaps that of other Amazonian groups) is interwoven with learning and performing music. The parallel concept of the singers' presence in two different world aspects and communicating with humans and non-humans at the same time helps to understand how a subject can manipulate his or her own position inside a multi-natural cosmos.

The involvement of non-human agents in song transmission and performance provides further insights into Shipibo conceptualizations of the cosmos. These ideas can be described in perspectivist terms according to Viveiros de Castro (1997). By delving more deeply into the concepts of curing song performance, it appears not only that perspectivist ideas are present in Shipibo praxis, but that there even exist fairly exact terms to denote the concepts of "perspective" (*kano*) and "multi-nature" (*niwe*) within Shipibo etymology and topology.

The combination of a cultural and a musical analysis allowed me to phrase some concepts which were already addressed in prior publications together with ethnographic data I obtained in my fieldwork into a more concise picture of subjectivity and inter-subjectivity in the Shipibo lived world. This includes bodily difference (the songs as organ), transformation (the singer switching perspectives), acquiring and losing power via capturing and surrendering, and especially contact and communication with non-humans. We can see that also in Shipibo society, music performance is a constitutive element of reality, (re)creating and manipulating the very structures of a body, of a social group and of its interconnectedness with nature and the supernatural. This goes well with the statements by Menezes Bastos (2004) and Seeger (1987) quoted in the introduction to this article and shows that the importance of singing in Shipibo society can be compared to its importance among the "Song People", as Olsen (1996) denotes the Venezulean Warao.

Finally, I would like to point out that the different positionalities of the singer are rather signaled via elements of performance than via formal song categories. With that, I want to show how musical analysis of live performances together with transcribed texts can lead to significant insights about the nature of subjectivity and consciousness itself. In the present case, the Shipibo singers intentionally alter their mode of perception by ingesting *ayawaska* and/or by performing songs in a culturally significant way. In both cases, they perceive non-humans which they allow a certain control over their behavior. Although one cannot speak of "possession", the singers perceive themselves as being transformed into non-human beings (and are perceived as such by their peers). It depends on the situation, which non-human agent is masked by the singer, and these can be plants, animals or legendary human beings like the *chaikoni jonibo* or the culturally highly relevant legendary *inka*. Unfortunately, the *inka*'s song that emanates from a singer's tongue can only be perceived as a certain style in the singer's performance; the *inka*'s song, as heard by the *médico*, will probably never be recorded, transcribed and compared for further evidence.

References Cited

Baer, Gerhard (1994). *Cosmología y shamanismo de los Matsiguenga (Perú OrientaOrientall).* Biblioteca Abya-Yala N° 15. Quito: Abya-Yala.

Bertrand-Ricoveri, Pierrette (2010). *Mitología Shipibo. Un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico*. Paris: L'Harmattan.

Brabec de Mori, Bernd (2009). Words can Doom, Songs may Heal. Ethnomusicological and Indigenous Explanations on Song-induced Transformative Processes in Western Amazonia. *Curare* 32(1+2): 123-144.

Brabec de Mori, Bernd (2011). Tracing Hallucinations. Contributing to a Critical Ethnohistory of Ayahuasca Usage in the Peruvian Amazon. In Labate, Beatriz Caiuby and Jungaberle, Henrik (eds.), *The Internationalization of Ayahuasca*, pp. 23-47. Zürich: LIT-Verlag.

Brabec de Mori, Bernd (2014). From the Native's Point of View: How Shipibo-Konibo Experience and Interpret Ayahuasca Drinking with "Gringos". In Beatriz Caiuby Labate and Clancy Cavnar (Eds.), *Ayahuasca Shamanism in the Amazon and Beyond* (Ritual Studies Series), pp. 206-230. Oxford: University Press.

Brabec de Mori, Bernd (2015). *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien.* Innsbruck: Helbling Academic Books.

Brabec de Mori, Bernd, Matthias Lewy and Miguel A. García (eds, 2015). *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Berlin: Iberoamerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz and Gebr. Mann Verlag.

Brabec de Mori, Bernd (forthcoming). The Inkas Still Exist in the Ucayali Valley: What We Can Learn from Songs. In Juan Javier Rivera Andia (ed.), *Amerindian Rites and Non-human Entities in South America: Reassessments and Comparisons* (EASA Series 27). New York & Oxford: Berghahn Books.

Brown, Michael F. (2006 [1985]). *Tsewa's Gift. Magic and Meaning in an Amazonian Society.* 2nd ed., Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Bustos, Susana (2008). *The Healing Power of the Icaros: A Phenomenological Study of Ayahuasca Experiences*. Ph. D. thesis in East-West Psychology, California Institute of Integral Studies.

Chaumeil, Jean-Pierre (1998). *Ver, Saber, Poder. El chamanismo de los Yagua de la Amazonía Peruana*. Lima: IFEA, CAAAP and CAEA-CONICET.

Descola, Philippe (1992). Societies of nature and the nature of societies. In Adam Kuper (ed.), *Conceptualizing Society,* pp. 107-126. London: Routledge.

Descola, Philippe (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Editions Gallimard.

Dobkin de Rios, Marlene and Katz, Fred (1975). Some Relationships between Music and Hallucinogenic Ritual: The "Jungle Gym" in Consciousness. *Ethos* 3(1): 64-76.

Frank, Erwin H. (1994). Los Uni. In Fernando Santos-Granero and Federica Barclay (eds.), *Guia Etnográfica de la Alta Amazonía* Vol. II., pp. 129-238. Quito: FLACSO.

Gow, Peter (1994). River people: Shamanism and History in Western Amazonia. In Nicholas Thomas and Caroline Humphrey (eds.), *Shamanism, History and the State*, pp. 90-113. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Gow, Peter (2001). *An Amazonian Myth and its History.* Oxford: Oxford University Press.

Hill, Jonathan D. (1992). A Musical Aesthetic of Ritual Curing in the Northwest Amazon. In Langdon E. Jean Matteson and Baer, Gerhard (eds.), *Portals of Power. Shamanism in South America.* pp. 185-210. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Hill, Jonathan D. (1993). *Keepers of the Sacred Chants. The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society.* Tucson: The University of Arizona Press.

Illius, Bruno (1987). *Ani Shinan. Schamanismus bei den Shipibo-Conibo (Ost-Peru).* Ethnologische Studien Bd. 3. Tübingen: S&F Verlag.

Illius, Bruno (1992). The Concept of Nihue among the Shipibo-Conibo of Eastern Peru. In E. Jean Matteson Langdon and Gerhard Baer (eds.), *Portals of Power. Shamanism in South America,* pp. 63-78. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Illius, Bruno (1999). *Das Shipibo. Texte, Kontexte, Kommentare. Ein Beitrag zur diskursorientierten Untersuchung einer Montaña-Kultur.* Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Koen, Benjamin D. (2008). Music-Prayer-Medidation Dynamics in Healing. In Benjamin D. Koen, Jaqueline Lloyd, Gregory Barz and Karen Brummel-Smith (eds.), *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology,* pp. 93–120. New York: Oxford University Press.

Kubik Gerhard (2004 [1988]). *Zum Verstehen afrikanischer Musik.* 2nd edition, Vienna: LIT-Verlag.

Labate, Beatriz Caiuby and Wladimyr Sena Araújo (eds., 2004 [2002]). *O uso ritual da ayahuasca. 2ª edição revista e ampliada.* Campinas: Mercado de Letras.

Labate, Beatriz Caiuby and Henrik Jungaberle (eds., 2011). *The Internationalization of Ayahuasca.* Zürich: LIT-Verlag.

LeClerc, Frédérique Rama (2003). *Des modes de socialisation par les plantes chez les Shipibo-Conibo d'Amazonie péruvienne. Une étude des relations entre*

humains et non-humains dans la construction sociale. Ph. D. thesis, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, Université Paris X - Nanterre.

Lima, Tânia Stolze (1999). The Two and its Many: Reflections on Perspectivism in a Tupi Cosmology. *Ethnos* 64(1): 107-131.

Loriot, James, Erwin Lauriault and Dwight Day (1993). *Diccionario Shipibo-Castellano* (Serie lingüistica peruana n° 31). Yarinacocha: ILV.

Lucas, Theodore (1970). *The Musical Style of the Shipibo Indians of the Upper Amazon.* Doctoral thesis in Musical Arts, University of Illinois.

Luna, Luis Eduardo (1986). *Vegetalismo: Shamanism among the mestizo population of the peruvian Amazon.* Stockholm: Almquist and Wiksell International.

Luna, Luis Eduardo (1992). Icaros. Magic Melodies among the Mestizo Shamans of the Peruvian Amazon. In E. Jean Matteson Langdon and Gerhard Baer (eds.), *Portals of Power. Shamanism in South America*. pp. 231–65. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Martínez González, Roberto (2009). El chamanismo y la corporalización del chamán: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica. *Cuicuilco* 16(46): 197-220.

Menezes Bastos, Rafael J. (2004). Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje. *Antropologia em Primeira Mão* 67. Florianópolis: PPGAS.

Ochoa Abaurre, Juan Carlos (2002). *Mito y chamanismo: el mito de la tierra sin mal en los Tupí-Cocama de la Amazonía Peruana.* Tesis de doctorado, Facultad de filosofía, Universidad de Barcelona.

Olsen, Dale A. (1996). *Music of the Warao of Venezuela. Song People of the Rain Forest.* Gainesville: University Press of Florida.

Olsen, Dale A. (2008): Shamanism, Music, and Healing in Two Contrasting South American Cultural Areas. In Benjamin D. Koen, Jaqueline Lloyd, Gregory Barz and Karen Brummel-Smith (eds.), *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology,* pp. 331-360. New York: Oxford University Press.

Piedade, Acácio Tadeo de Camargo (2004). *O canto do kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do alto Xingu.* Ph.D. thesis in anthropology, Universidade Federal de Santa Catarina.

Piedade, Acácio Tadeo de Camargo (2013): Flutes, Songs and Dreams: Cycles of Creation and Musical Performance among the Wauja of the upper Xingu (Brazil). In Bernd Brabec de Mori (ed.), *The Human and Non-human in Lowland South American Indigenous Music.* Special issue of *Ethnomusicology Forum* 22(3): 306-322.

Santos-Granero, Fernando (2004). Arawakan Sacred Landscapes. Emplaced Myths, Place Rituals, and the Production of Locality in Western Amazonia. In

Ernst Halbmayer and Elke Mader (eds.), *Kultur, Raum, Landschaft. Zur Bedeutung des Raumes in Zeiten der Globalität*, pp. 93-122. Vienna and Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel.

Schaffler, Yvonne (2009). *Vodú? Das ist Sache der anderen! Kreolische Medizin, Spiritualität und Identität im Südwesten der Dominikanischen Republik.* Vienna: LIT-Verlag.

Seeger, Anthony (2004 [1987]). *Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people.* 2nd edition, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Tournon, Jacques (1991). Medicina y visiones: canto de un curandero Shipibo-Conibo, texto y contexto. *Amerindia.* 16: 179-209.

Tournon, Jacques (2002). *La merma mágica. Vida e historia de los Shipibo-Conibo del Ucayali.* Lima: CAAAP.

Townsley, Graham (1993). Song Paths. The Ways and Means of Yaminahua Shamanic Knowledge. *L'Homme* 33(2-4): 449-468.

Uzendoski, Michael A., Marc Hertica and Edith Calapucha Tapuy (2005). The Phenomenology of Perspectivism: Aesthetics, Sound and Power in Women's Songs from Amazonian Ecuador. *Current Anthropology* 46(4): 656-662.

Viveiros de Castro, Eduardo (1992). *From the Enemy's Point of View. Humanity and Divinity in an Amazonian Society.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Viveiros de Castro, Eduardo (1997). Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus. *Société suisse des Américanistes, Bulletin* 61: 99-114.

Whitehead, Neil L. and Robin Wright (eds., 2004). *In Darkness and Secrecy. The Anthropology of Assault Sorcery and Witchcraft in Amazonia.* Durham and London: Duke University Press.

Whitten, Norman E. and Dorothea S. Whitten (1998). *From Myth to Creation.* Urbana: University of Illinois Press.

Wörrle, Bernhard (2002). *Heiler, Rituale und Patienten. Schamanismus in den Anden Ecuadors.* Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Deise Lucy Oliveira Montardo

GUARANIS: MÚSICA COMO MOTOR DA VIDA

Introdução

Inicio este texto agradecendo ao Centro de Documentação Musical (CDM) o convite, em especial a pessoa do Prof. Coriún Aharonián. Há anos escuto referências elogiosas aos Colóquios organizados por esta instituição e fiquei muito honrada quando recebi o convite. Parabenizo a escolha da temática, apesar de ser suspeita para falar, já que este é o meu tema de pesquisa, reforço a pertinência e importância de reunir, em um evento, pesquisadores dedicados ao estudo da música indígena na América.

Realizei minha pesquisa de doutorado, defendida em 2002, entre os Guarani, povo indígena falante de guarani, uma língua da família lingüística tupi-guarani, do tronco Tupi (Montardo 2002; 2009). A partir da confrontação dos dados de pesquisas da Lingüística, da Arqueologia e da Etnohistória, é consensual afirmar que estes povos saíram da Amazônia há cerca de 3.000 anos.

Quando os europeus chegaram ao Brasil meridional, no século XVI, os falantes de guarani, contando com dialetos diferenciados, haviam se expandido e ocupavam extensos territórios nas bacias dos rios Paraguai, Paraná, Uruguai, e no litoral sul brasileiro, ou seja, a costa e o interior do que hoje são os Estados de Mato Grosso do Sul, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, no Brasil; departamentos do Paraguai e províncias da Argentina e do Uruguai.

De forma simplificada, podemos dizer que os subgrupos guaranis são quatro: kaiová ou paï-tavyterã, nhandeva ou chiripá, mbyá e chiriguano. Os chiriguanos vivem na Bolívia. Dentro das fronteiras brasileiras considera-se que há representantes de três subgrupos: kaiová, mbyá e nhandeva, que habitam os Estados do Rio

Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Mato Grosso do Sul. A população guarani no Brasil é estimada em mais de 40.000 pessoas, sendo que a maioria vive nas reservas do Mato Grosso do Sul. Se considerarmos toda a população guarani, são mais cerca de 160.000.

Nota-se que os guaranis formam amplas redes de comunicação e de troca no território que ocupam, o qual, grosso modo, é o mesmo em que estavam no ano de 1500. Encontramos manifestações destas redes nos rituais, na música, no complexo do xamanismo e nos movimentos de reivindicação de terra, por exemplo.

Meu contato com este povo iniciou-se no litoral de Santa Catarina em dezembro de 1995, na aldeia Mbiguaçu, Grande Florianópolis, tendo sido Wanderlei Moreira, meu primeiro interlocutor. Na época Wanderlei tinha 15 anos de idade e na minha primeira visita, executou *Hey Jude*, de John Lennon, com uma versão em guarani, na qual o *ju* se tornou o amarelo sagrado dos guarani, tendo o título se transformado em terra amarela. Seu Alcindo Wherá, pai de Wanderlei, reconhecido xamã, nesta ocasião declarou que não poderia me mostrar os cantos guarani porque eles estavam sofrendo ameaças de expulsão daquele pequeno terreno que ocupavam, nas margens da BR 101. Após muitas batalhas, nos anos seguintes o grupo de Seu Alcindo conseguiu legalizar sua situação naquele lugar.

Já no doutorado, em 1997, fui acompanhar um GT de identificação de terra da FUNAI, Fundação Nacional do Índio (órgão do Ministério da Justiça do Brasil, responsável pelas questões indígenas), a convite do antropólogo Ruben Almeida. A área reivindicada era Potrero Guasu. Seus antigos ocupantes haviam sido ludibriados há, na época, cerca de vinte anos (hoje seriam trinta e cinco). As missões religiosas, neste caso uma missão evangélica alemã[1], e o governo brasileiro chegaram na região que era totalmente florestada, com as doenças e com os remédios. A proposta feita aos guarani nhandeva na ocasião foi mudarem-se para perto da missão onde teriam acesso a saúde e educação. As crianças foram levadas

[1] A Missão a que me refiro neste episódio é a Missão Evangélica Unida, composta por missionários alemães. A Missão que administrava o colegio interno em Dourados para onde foram levadas as crianças guarani da região é a Missão Evangélica Caiuá.

para longe dali, para um internato em Dourados, onde foram proibidas de falar a língua entre outras torturas psicológicas relatadas pelo Prof. Valentin Pires[2]. Enquanto isto, o governo brasileiro loteou as terras da região de Potrero Guasu, que foi ocupada por pequenas propriedade e fazendas[3].

Em 1997, quando chegamos, os guarani estavam pintados de preto, com tinta de jenipapo (*Genipa americana*), ostentavam arcos e flechas e no *jeroky aty*. o lugar do *jeroky*, eles cantavam e dançavam 24 horas sem parar. Estavam lá lideranças xamânicas de outras aldeias, para fortalecer o movimento, e uma delas era uma mulher, super respeitada. Visitei estas lideranças, me apresentei e manifestei meu interesse em pesquisar os cantos, a música guarani. O primeiro senhor com quem conversei a este respeito, imediatamente após minha apresentação, se dirigiu ao seu *mbarakã* (chocalho), tomou-o na mão e me falou: – "Este aqui é o nosso documento, é a identidade do Guarani. O branco tem carteira de identidade, nós temos o *mbaraka*". E assim seguiu-se a pesquisa, e foi cada vez mais se evidenciando para mim a importância do *mbaraka*, dos cantos e da dança que o acompanham. Durante uma semana, vi, ouvi e gravei algumas horas de *jeroky*, o nome com o qual eram designados aqueles momentos de canto e dança acompanhados ou orquestrados pelo *mbaraka* e pelo *takuapu* (bastão de ritmo tocado pelas mulheres).

O que vi e ouvi naqueles dias, me fez decidir por retornar e realizar minha pesquisa ali. Eu já achava que o aumento das pesquisas sobre os mbyás no litoral sul e sudeste, e na Argentina, estavam deixando em desequilíbrio o conhecimento sobre os guaranis de maneira geral, mas aquela experiência definitivamente me fez querer saber mais sobre aqueles guaranis. O que presenciei naqueles dias me remeteu as leituras feitas no livro diário de Ruiz

---

[2] Professor guarani bilingue (comunicação pessoal 1998).

[3] A região sul do Mato Grosso do Sul foi palco de um processo violento de expropriação e são muitas as famílias que foram desalojadas e aldeadas em poucas e pequenas reservas. Atualmente uma população de mais de 40 000 guaranis vivem em situação precária, em áreas exíguas e há vários processos reivindicatórios de retomada das terras tradicionalmente ocupadas. Para mais informações e dados precisos, consultar Brand (1997), Pereira (2003), Mura (2006), Pimentel (2012), entre outros.

de Montoya (1997[1639]), quando relata que as resistências dos guaranis aos processos missionários do início do século XVII, se davam com cantos e danças, e muitas vezes protagonizadas por mulheres. Ou ainda ao Nimuendaju (1987 [1914]) quando narra suas caminhadas com os guaranis no inicio do século XX.

Quando retornei cerca de três meses depois, desta vez sozinha, ao perguntar pelas famílias do Potrero Guasu, fui informada de que haviam voltado para sua terra, ou seja, foram para o lugar que lhe era de direito, pressionar para que os papéis fossem encaminhados e sua terra demarcada e homologada, passos do processo de reconhecimento de terra indígena na atual legislação brasileira[4].

Manifestei diversas vezes a vontade de ir no Potrero Guasu, pois as notícias sempre eram de que eles estavam lá, realizando *jeroky* todos os dias. O que os meus anfitriões falavam é que não dava para ir pois era perigoso. Estas famílias estão há vários anos em pé de guerra, sofrendo ataques violentíssimos que partem dos fazendeiros locais. No último final de semana[5] ocorreu outro ataque, no qual varias pessoas foram baleadas, as casas queimadas, e centenas de vestígios de munição ficaram no meio dos objetos pessoais destruídos. Um dos principais líderes deste grupo foi vítima de três tiros, sua casa foi alvo do tiroteio. O perigo relatado na ocasião, no entanto, não ser referia apenas aos ataques dos fazendeiros, mas ao também ao perigo advindo dos cantos. Os cantos e danças, o *mbaraka* e o *takuapu* são armas que dão força e que também atacam e que são entoados quando os brancos aliados não estão presentes.

Continuei minha pesquisa no Piraju'y até o dia em que fui num *Aty Guasu*, grandes reuniões com lideranças guaranis do Mato Grosso do Sul. Lá conheci Dona Odúlia Mendes, uma mulher que liderava seu grupo, na reivindicação pela retomada do seu *tekoha* Guaiviry. Odúlia Mendes foi expulsa violentamente daquele local, com sua família, quando tinha cerca de 11 anos de idade. Seus relatos contam que viviam em situação de fartura até aquele mo-

[4] Passos da regularização da terra indígena.
[5] No final de semana que antecedeu ao Colóquio, mais precisamente, na madrugada do dia 19 de setembro de 2015, a comunidade do Tekoha Potrero Guasu foi atacada.

mento. Seu pai foi um daqueles guaranis que se recusou a ser aldeado e permaneceu trabalhando em fazendas, ela casou, teve filhos e vivia assim também, até o dia em que seus filhos adoeceram. Ela conta que caminhou com eles até uma reserva indígena, como eram chamadas as áreas onde os guaranis foram aldeados pelo governo brasileiro. Numa destas reservas, Porto Lindo, para onde foi, ela poderia contar com recursos para tratar os filhos. Por volta dos quarenta anos de idade ela começou a sonhar e receber visitas de seres espirituais que a orientaram a "agarrar o *mbaraka*", aprender a nominar crianças e guiar sua família. Segundo seus relatos, foram cerca de seis anos muito difíceis, muito assustadores. Ela conta que sentia muito medo. Escrevo sobre a narrativa da história de vida e do processo de iniciação xamanístico de Dona Odúlia, com mais detalhes, em Montardo (2009). A mudança de Dona Odúlia para a Terra indígena Amambai se deu neste contexto, ela foi atras de um mestre, que vivia ali, e também para junto de outros antigos moradores do Tekoha Guaiviry ali aldeados.

No decorrer dos anos, o grupo de Dona Odúlia conseguiu que fosse realizado o seu GT de identificação, mas como em vários outros processos semelhantes, encontra-se parado, e a efetiva homologação da terra, impedida por interesses econômicos. Eles foram para Guaiviry e lá enfrentam constantes ataques. Dona Odúlia faleceu durante este processo. Em 2011, seu companheiro Nizio Gomez foi assassinado, por pistoleiros, na frente da família.

Em 2012, Tonico Benitez, antropólogo guarani, convocou uma reunião para a qual convidou os pesquisadores envolvidos com a etnia. Esta reunião foi realizada no *Tekoha* Arroio Kora enquanto ouvíamos os tiros dos pistoleiros. Fomos, quatro professores universitários e um advogado, em nome de nossas associações profissionais e de nossas universidades[6]. A reunião foi toda em

[6] Rosangela Tugny na época era professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atuamente da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Luciana Oliveira e Bernard Belisário da UFMG e eu, Deise Lucy Montardo da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Estavam presentes ainda advogado e alguns funcionários da Funai e da Cesai, órgão responsável pela saúde indígena. Fomos representando também a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), Associação Brasileira de Antropologia (ABA), os INCTs Brasil Plural (Cnpq-Fapeam-Fapesc) e Inclusão na pesquisa e ensino superior (Cnpq).

guarani, nossa presença ali se deu como platéia, pois os temas discutidos diziam respeito as suas lutas. Um dos pontos que gostaria de mencionar, foi a discussão, que as mulheres levantaram, sobre a seguinte questão: – "por que, quando nossos filhos estão numa ocupação, este tempo não é contado como tempo escolar?" Quando, segundo elas, "é neste tempo que eles mais aprendem. Que eles realmente aprendem".



Fig. 1. Reunião Arroio Kora. Foto de Luciana de Oliveira.





Fig. 2 e 3. Paisagens do desmatamento. Fotos de Luciana de Oliveira

Finalizada a reunião decidimos visitar o *Tekoha* Guaiviry. Estava apreensiva pois não sabia como seria ir no lugar tão falado por

Dona Odúlia e Nilzo Gomes, nos anos em que vivi com eles durante a pesquisa, se nem um dos dois estaria lá. No caminho, a paisagem desoladora que choca sempre quando pensamos que o nome daquele Estado é Mato Grosso, e onde efetivamente há duas décadas, havia floresta.

Quando chegamos, fomos recebidos ritualmente, como sempre fazem os guaranis, depois nos contaram como foi o ataque, o lugar estavam e onde caiu Nilzo, de como os pistoleiros o levaram numa camioneta. Seu corpo nunca mais apareceu.

Depois chegamos na beira do Rio Guaiviry, onde uma nesga de vegetação permaneceu. E ali estavam as crianças pulando alegremente na água, a cena tantas vezes descrita por Dona Odúlia. E eu mais uma vez me rendi e entendi um pouquinho mais o que os guaranis me falaram a respeito do seu mundo.



Fig. 4. No Rio Guaiviry. Foto de Luciana de Oliveira.

Um mundo no qual, enquanto nascer criança, enquanto o Sol surgir e emitir sua sonoridade, e os homens por sua vez também, a vida continua e há otimismo. Mais uma vez entendi como pude ver beleza e alegria naquele cenário de fome, de cerceamento de

liberdade, de genocídio. Porque ali estava a alegria, a vida, forte, naquela nesga de floresta e água.

A música guarani, a manutenção do mundo e a espacialidade

A música é a linguagem central entre os povos indígenas da América do Sul, várias etnografias tem demonstrado isto. Podemos citar entre elas, os trabalhos de Ellen Basso (1985), *A Musical view of the universe*, sobre os Kalapalo, Anthony Seeger (1980), *Why Suya Sing?*[7], sobre os Kinsêdjê e Rafael Menezes Bastos (2013), *A Festa da Jaguatirica*, sobre os Kamayura. Mais recentemente se multiplicaram as pesquisas e esta centralidade, que podemos ampliar para a dança, se confirma em outros grupos.

Assim que cheguei na Terra Indígena Amambai, para realizar a pesquisa com a família de Dona Odulia Mendes, ela me mostrou um desenho num cartaz de cartolina, desenho no qual o Sol portava em uma das mãos um *mbaraka* e na outra um *takuapu,* como ocorre no desenho abaixo (*Fig. 5*). Percebi que havia ali algo interessante e perguntei sobre o assunto.

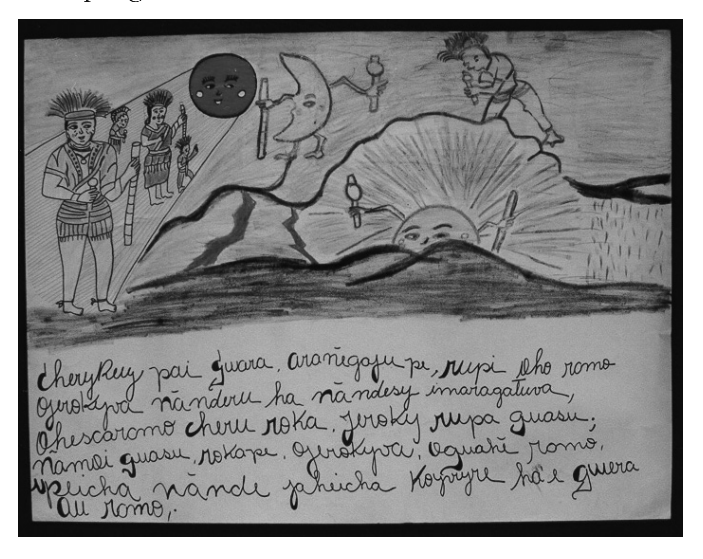


Fig. 5. Desenho de Silvano Flores.

[7] O livro de Seeger foi recentemente traduzido e publicado em português, com o título *Porque cantam os Kinsêdjê?* (2015).

O Sol, ou o dono do Sol, o herói criador, é responsável por manter a sonoridade do mundo durante o dia. Durante a noite esta responsabilidade é dos homens. Ao ter contato com os desenhos de Silvano Flores kaiová, filho de dona Odúlia Mendes, nos quais o Sol e a Lua aparecem sempre portando o *mbaraka* ("chocalho") e o *takuapu* ("bastão de ritmo"), percebi que estava diante de algo importante para entender o papel da música neste mundo. Conforme já expus em Montardo (2009), entre os kaiovás ouvi uma explicação para o porquê de os rituais serem noturnos. O Sol, o *Pa i Kuara*, é um xamã, e ele canta e toca seus instrumentos durante o dia. Durante a noite os homens são os responsáveis por tocar, cantar e dançar, o que têm que fazer para manter o mundo, a vida na Terra. Caso parem de fazê-lo, o Sol cessará de iluminar, e a Terra, que é como um *mbeju-guasu* ("beiju grande"), com a forma de um prato, virará de ponta-cabeça.

Para os guaranis, a música em seu ritual cotidiano é um caminho a percorrer ao encontro dos seres espirituais. Este caminho não está isento de perigos e obstáculos, o que aparece nas coreografias de lutas, nas quais realizam movimentos de ataque e defesa. Os guaranis pretendem, neste caminho realizado no ritual, embelezar e fortalecer os corpos, dotando-os de força e de alegria, combatendo a tristeza. É de sua responsabilidade essa espécie de treinamento e preparação para a vida, o que garante a sobrevivência do grupo e a manutenção da própria Terra, numa ação análoga à desenvolvida pelos heróis criadores ou ancestrais.

Os caminhos percorridos nos rituais aparecem também nos desenhos do Silvano Flores. Os desenhos, aliados as exegeses sobre eles e sobre as letras dos cantos, e também sobre os movimentos corporais performatizados sugerem que estes caminhos levam as aldeias divinas, localizadas nos pontos cardeais. Verifica-se que há ao mesmo tempo uma verticalidade nos caminhos e uma horizontalidade na localização destas aldeias, fazendo com que os traçados sejam como parábolas, como a trajetória de flechas.

A escolha dos repertórios executados nos rituais cotidianos, os *jeroky*, segundo Dona Odúlia Mendes, está relacionada aos caminhos a serem percorridos. Minha interlocutora explicou, desenhando vários quadrados, com um graveto no chão de terra, que

há uma numeração dos cantos que ela tem que executar e, embora tenham uma numeração e nomes correspondentes, ela às vezes inverte a ordem, podendo subir, descer, pular dois, entre outras variações, conforme o "roteiro" que recebe no sonho. Ela desenhou quadradinhos de tamanhos distintos, de baixo para cima, e os numerou de cima para baixo esclarecendo que não sabia tudo ainda, pois estava aprendendo.

Segundo dona Odúlia, os *yvyra'ija kuéra* ("ajudantes") "dele", do *Pa'i Kuara* ("Sol"), vêm lembrar, gravam, tiram foto, assim como eu (a pesquisadora) faço, explicou ela, e levam para mostrar para *ramõi* ("avô", pai do Sol). Com o vento frio "eles" vêm e contam o que é para rezar, a ordem dos cantos, etc. O vento é considerado um meio comunicador.

Em outro dia desenhou no chão três caminhos. No do meio foi desenhando uma série de quadrados e explicou que "ele", *Pa'i Kuara,* lhe mostrou os três caminhos subindo, nos quais os quadrados são as músicas. Foi com traços pulando de um caminho para outro. "O do meio é *Pai tavyterã*, *che mba'e* ("minha coisa"), o outro é *ka'agui potire hegua*, do guarani nhandeva, e o outro vem de longe"; Ela vai misturando até amanhecer, primeiro *mbegue katu* ("mais lentas"), e depois *yvyra ija*, mais aceleradas. Ao redor destes caminhos traçou um círculo englobando tudo e afirmou que aquilo tudo é o mundo com suas aldeias e cidades, às quais chega através do canto. Ela traçou uma linha saltando de um caminho para outro e explicou que canta um verso, termina, pega de outro, pega dois *Tavy Terã*, depois pega dois de outro, e assim por diante. "Eu vou levantando até a altura da copa das árvores (*ka'agui potïre hegua*). Agora nós vamos na cidade, longe". Ela foi dizendo os nomes dos cantos e explicando que eles sobem, "nós subimos quando nós cantamos".

Conforme comentei no inicio do texto, Dona Odúlia iniciou seu processo de tornar-se uma "cacica"[8], quando residia na Terra Indígena Porto Lindo, uma área nhandeva. Ela junta em seu repertório cantos deste subgrupo, e justifica dizendo que isto aumenta a força

---

[8] No Mato Grosso do Sul, os guaranis nhandeva e kaiova chamam de caciques ou rezadores, os iniciados no xamanismo.

do seu canto e leva seu grupo mais longe. Menezes Bastos (2007: 298) quando traça algumas características gerais da música dos povos indígenas nas terras baixas da América do Sul, destaca a *sequencialidade* ou *estrutura sequencial* como uma delas. Nas palavras do autor a *sequencialidade* "tipifica a organização musical dos rituais no plano intercancional, ou seja, no plano constituído pela articulação entre as respectivas canções (ou peças instrumentais ou voco-instrumentais) componentes" e é através da performance destas sequências que a comunicação no ritual é fabricada. Continua Menezes Bastos: "Essas seqüências, assim como as seqüências de seqüências, freqüentemente ancoram a cronologia do dia e da noite e são por ela ancoradas. É possível que também o façam naquelas de outros ciclos temporais, como os meses, as estações etc., compondo calendários musicais" (2007: 299).

No caso do ritual guarani a estrutura sequencial dos cantos está relacionada aos caminhos percorridos ao encontro dos seres espirituais. Minha interlocutora sempre insistia em comparar o que acontece no ritual com as viagens que fazemos, dizia ela, "como você vai a Amambai (cidade próxima) ou como vamos a Brasilia (os guarani vão a Brasilia recorrentemente na luta pelos seus direitos), é a mesma coisa".

Outro aspecto que destaco é o sonho como acesso a um arquivo de onde se recebem cantos, adornos, e durante o qual pode-se visitar também as aldeias divinas. "Tudo que é guarani, está lá, e vem de lá", ouvi muitas vezes de Dona Odúlia. Os cantos, os adornos, animais e seres, "aparecem" para algumas pessoas, por merecimento, como uma revelação. Quando utilizo o termo revelação estou pensando no processo de revelação de um filme fotográfico. A imagem surge revelada, ela já existia, mas estava invisível.

As exegeses que obtive com os kaiovás falam do *jeroky* como um caminho que deve ter seu percurso de ida percorrido novamente na volta, sob pena de seus participantes ficarem perdidos, o que os deixaria suscetíveis a uma série de perigos e doenças.

Busquei verificar no material musical, indícios deste deslocamento, os quais passo a descrever, associados as coreografias. As frases musicais mais agudas abrem a passagem, e a parte que se repete mais vezes e que em todas as canções enfatiza o centro

tonal das canções cria um espaço de tensão, no qual toda a atenção dos participantes é exigida. Os percursos que estão sendo feitos são perigosos, os *yvyra ija kuéra* ("ajudantes do ritual") estão armados com seus *mbaraka* ("chocalhos") e *yvyra para* ("bastões"), e vigiam a segurança dos participantes, ao mesmo tempo em que os testam em contínuos movimentos de ataque.

A análise do movimento coreográfico dá pistas sobre o significado da música que está sendo dançada. Os movimentos de esquivar-se, enfatizados como objetivo da dança, são gerados por uma tensão provocada pela música, que joga com intervalos de terça menor e maior alternadamente. O ritmo cheio de contratempos também colabora para a criação da tensão.

No caso da música guarani nhandeva, na qual há uma progressão no número de repetições de apenas uma parte da estrutura da canção e uma volta ao número inicial, sugiro que ocorre um alargamento no percurso, criado pela música. O momento em que o número de repetições atinge o máximo é o momento de aumento da tensão nas coreografias nas quais os participantes treinam movimentos de ataque e defesa.

As exegeses que obtive entre os kaiovás apontam para um movimento de subida nos caminhos[9]. Os cantos e alguns discursos terminam com a finalização "haaaaaa!!!", que é uma chegada. O gesto que dona Odúlia faz, tanto no momento da performance, quanto nas exegeses, é um gesto de aterrissagem. Ela flexiona os joelhos neste momento.

Os caminhos são vias de duas mãos, pois tanto os participantes do ritual sobem, como os seres divinos descem. Ambos fazem uso, por vezes, também, de veículos, como o *apyka* ("banco"). Dona Odúlia descreve o *apyka* como um veículo meio redondo, onde cabem umas três ou quatro pessoas. Para chegar nas aldeias além-mar em seus rituais, os guaranis mbyás precisam de um veículo, de um barco para fazer esta travessia.

[9] Chamorro descreve a proclamação de Dolícia, uma xamã kaiová: "*Como deseo que fuésemos levantados (taperupímo) hasta Tupã y le presentásemos el modo de ser puro de nuestra flor…cinto (ku'akuaha reko nani…)…*" (1995: 65).

Como mencionado acima, no repertório de Dona Odúlia, consta uma canção chamada *ka'agui potïre hegua*, que podemos traduzir por canto da altura da copa, ou das flores, das árvores. Esta canção está relacionada ao deslocamento vertical mas também diz respeito ao papel da copa das árvores como filtro de doenças. Segundo minha interlocutora, quando havia floresta, não chegavam as doenças. Agora as pessoas estão desprotegidas deste filtro.

A possibilidade de subir ao cantar foi apontada por alguns guarani kaiová com os quais conversei, como propiciadas pela afinação dos coro feminino. Segundo me explicaram, quando as mulheres cantam e conseguem cantar da maneira ideal, ou certa, conseguem criar com o coro um fio, no qual todos embarcam. O termo em guarani para falar deste fio, é *sã*[10].

Selecionei uma canção do repertório registrado durante minha estadia com a família de Dona Odúlia, para a qual fiz uma tradução tentativa, e que apresento a seguir.

Tradução baseada em dicionários	**Tradução baseada nas exegeses nativas**	**Tradução e interpretação exploratórias**
Ano'arako orojeroky *A/*aqui+ *no'a/* juntar, recolher + *rako/*certo, certamente; o/característica verbal da terceira pessoa singular ou plural + *ro/* característica da primeira pessoa plural restringido + *jeroky/*dançar	Agora nós dançamos	Aqui juntos corretamente ou verdadeiramente dançamos
Pa'i Kuara roka rehe *Pa'i/*Xamã; *Kuara/*do Sol+ *roka/* pátio + *rehe/*por, de, em	No pátio do Sol	No pátio do divino xamã responsável pelo Sol ou que cuida do Sol

[10] Interessante que a imagem de fios é relatada por Gallois para os waiãpi quando trata do *tupasã*, do fio – como um recipiente que é propulsado e mandado a inimigos distantes pelo xamã (1996: 45) e que me remete para uma parábola, um fio que sobe e desce como na trajetória de um projétil. No caso dos guaranis as aldeias divinas estão no mesmo nível, mas o caminho para ir até elas é constituído de uma subida e uma descida.

Ano'arako orojerure yvága che ra'e *A/*aqui + *no'a/* juntar, recolher + o/característica verbal da terceira pessoa singular ou plural + *ro/* característica da primeira pessoa plural restringido + *jerure* /pedir + *yvága*/céu + *Che*/eu + *ra'e/*partícula de passado, geralmente mais-que-perfeito	Assim mesmo nós pedimos no céu	Aqui juntos pedimos no céu
Ano'arako orojeroky	Assim que nós dançamos	Aqui juntos corretamente ou verdadeiramente dançamos
Pa'i Kuara roka rehe	No pátio do Sol	No pátio do xamã responsável pelo Sol ou que cuida do Sol
Angatu ore orojeroky *Ange*/advérbio de tempo, a pouco + *katu/*bem + ore/ nós + jeroky/ dançar	Agora nós estamos dançando	Agora mesmo nós estamos dançando
Pa'i Kuara roka rehe	No pátio do Sol	No pátio do xamã responsável pelo Sol ou que cuida do Sol
Haaaaa!!!...		

Daniel Vasquez, ajudante ritual de Dona Odúlia e que trabalhou comigo nas traduções, explicou que o *rehe* na frase "*Pa'i Kuara roka rehe*" significa que eles estão chegando no pátio, dançando e ocupando aquele espaço. Houve uma mudança de pronome no decorrer da letra da canção, o que aponta para um dos temas que aprofundo adiante e que trata das diversas vozes que falam no ritual. Neste caso, a cantora usa o *ore*, segunda pessoa do plural exclusiva, e em seguida usa *che*, primeira pessoa do singular. Ela está falando em nome do grupo, mas está, no céu, pedindo sozinha.

A letra desta canção está dizendo que eles estão dançando[11] juntos para atrair a atenção do xamã responsável pelo Sol. Enquanto esta comunicação acontece, a vida na terra é mantida.

Finalizando

Finalizo este texto lembrando que Dona Odúlia Mendes e seu companheiro Nilzio Gomes, ambos já faleceram. Nilzio, como já mencionei, assassinado no Tekoha Guaiviry em 2011. Seu grupo, no entanto segue firme resistindo para ficar no local que tradicionalmente ocupavam. Na semana do dia 20 de outubro, frotas de batalhões do exército, tropas de choque e efetivos da polícia federal deslocaram-se para a região do Sul do Mato Grosso do Sul, para realizar uma ação de despacho ordenada por um juiz do estado do MS. Cito abaixo, na íntegra, a nota que Agda Riquelme Rocha postou no grupo coletivo Aty Guasu na rede social Facebook, no dia 20 de outubro de 2015:

"Neste momento nos Guaranis e Kaiowas estamos no nosso ritual e a entoar nosso canto de guerra e morte, um ritual que pra nos e muito triste pois e um ritual de despedida de tudo aquilo que mais amamos e vamos deixar apos a nossa morte forçada. Mais pela nossa terras sagrada, vamos resistir e lutar, pois ela e a nossa mae e uma mae nunca se abandona haja o que houver, a nossa terra e a nossa vida, sem ela nao existe vida pra nos e nao vale a pena viver longe dela, ja fomos expulso varias vezes dela, ja fomos obrigados a viver longe dela, mas agora nao vamos mais ser expulsos, ja retomamos ja estamos nela e nao vamos sair e ninguem ira nos expulsar mais. **Não temos armas como os os policiais mas a nossa arma e a nossa reza e *mbaraca* e nosso escudo e o nosso proprio corpo.** Vamos resistir, nao vamos recuar, vamos permanecer firme e fortes

[11] Ao analizar as coreografias performatizadas no ritual percebi um comportamento que me remeteu diretamente, à noção de artes marciais (Menezes Bastos faz esta associação em relação as coreografias do ritual kamayurá (2013). Um dos treinamentos mais significativos efetuados nos rituais guaranis é o aprender a "desviar-se", em danças/lutas. O comportamento de não se contrapor, característico dos guaranis, é trabalhado musical e corporalmente. O que aparentemente é uma não-resistência se apresenta como uma estratégia desenvolvida diante dos desafios que vêm enfrentando há séculos e na qual a música e a dança ocupam papel constitutivo.

nesse nosso *tekoha* a espera desses policiais. Sabemos que vamos morrer, mas vamos morrer lutando e resistindo pelo nosso *tekoha*, estamos prontos pra sermos mortos junto com as nossas crianças, mulheres, jovens e idosos. Sempre fomos um povo estrangeiro no nosso proprio territorio, no nosso proprio pais. Varios guerreiros ja foram assassinados e ate hoje a justiça nao tomou providencia em relação a isso, e esses mandantes e pistoleiros continuam impunes e continuam a cometer atrocidades contra o povo guarani e kaiowa aqui no MS. Pra investigar e punir assassinatos de lideranças indigenas as autoridades nao existem ficam invisíveis e pra proteger indigenas durante os ataques covardes de latifundiários e seus pistoleiros nao xistem policiais, tropas de choque, MPFe PF, todos eles nesse momento desaparecem. Mas quando um juiz sanguinario que nem sequer conhece a realidade dos povos indigenas nos seus tekohas decretam um despejo ai sim como um passe de magica aparece um monte de policiais pra executar a ordem covarde, e tambem pra proteger ruralista tem policial de sobra, agora quando o povo indígena implora por proteção não existe justiça. Neste momento esta preste a ocorrer a qualquer momento um grande massacre e derramamento de sangue indígena nos Tekohas Nhanderu Marangatu e Guayviry pela propria justiça brasileira que sempre age sem do nem piedade e que sempre acaba vitimando algum guerreiro indígena como aconteceu em Buriti como o guerreiro Oziel Terena que foi assassinado por policiais durante a execusão de uma ordem de despejo e ate hoje nada foi esclarecido e ninguém foi punido. Nessa nova ordem de despejo da pra ver claramente que a própria justiça brasileira apoia o massacre dos povos guaranis e kaiowas, ela se preocupa mais em satisfazer a vontade dos latifundiários do que proteger a vida de varios ser humanos que lutam pela vida. So pedimos que o mundo veja como nós indígenas somos tratados pelas autoridades desse pais Brasil, e que eles tentam nos dizimar da face das nossas próprias terras tradicionais. E que o mundo olhe por nos, estamos sendo mortos pelas armas de pistoleiros e do outro lado estamos sendo massacrados por despejos violentos. Essa nossa mensagem, vamos ficar aqui, nao vamos sair, vamos resistir ate o ultimo guerreiro e ate a nossa ultima força. TEKOHA NHANDERU MARANGATU RESISTE E TEKOHA GUAYVIRY. RESISTE, RESISTIR PARA EXISTIR! NÃO AO DESPEJOS!!!"

A mobilização contra o genocídio que vem sendo imposto aos guaranis no Mato Grosso do Sul, surtiu efeito. Na véspera do dia 21 de outubro de 2015, o Supremo Tribunal Federal suspendeu as ordens de despejo destas duas áreas. A situação tensa, porém, continua.

Nos últimos anos tem se destacado no cenário do hip hop o grupo MC Bro, formado por jovens guaranis de Dourados. Pimentel (2014) aponta que as mensagens de suas canções falam da luta pela terra e em grande medida se encontram com o discurso dos *ñanderu*, os rezadores guaranis-kaiovás, que através de suas profecias fundamentam a fé na retomada de seu território, o *Ka aguyrusu*, a *Mata Grande*, ou Mato Grosso.

O que desejo destacar é a frase que coloquei em negrito no texto citado acima, do *Aty Guasu*, e que remarca os cantos e as danças como armas, como defesa, como garantia da vida Guarani. Nos mitos de criação do mundo, o *mbaraka* e o *takuapu*, foram utilizados para reunir a mãe e o pai ancestrais, num episódio; e em outro, para garantir a sobrevivência ao grande dilúvio. E assim, seguem.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. 1982 [1979]. "El problema de los géneros discursivos". In: *Estética de la creación verbal.* México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 248-293.

BASSO, Elen. 1985. *Musical view of the universe: Kalapalo mith and ritual performances.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

BRAND, Antônio. 1997. *O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá/Guarani: os difíceis caminhos da palavra.* Tese de Doutorado. PUC, Porto Alegre.

CARNEIRO DA CUNHA, Maximiliano. 1999. *A música encantada Pankararu – toantes, torés, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu.* Dissertação de Mestrado. Recife, UFPE.

GALLOIS, Dominique Tilkin. 1996. "Xamanismo Waiãpi: nos caminhos invisíveis, a relação *i-paie*". In: LANGDON, Jean (Org.). *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas.* Florianópolis, Ed. da UFSC, pp. 39-74.

LAGROU, Elsje Maria. 1998. *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa.* Tese de Doutorado. São Paulo, PPGAS/USP.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2013. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Florianópolis: Editora UFSC.

2007. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana* [online]. Vol.13, n.2, pp. 293-316. ISSN 1678-4944.

MONTARDO, Deise Lucy O. 2002. *Através do Mbaraka: Música e xamanismo Guarani.* Tese de doutorado apresentada ao PPGAS/FFLCH- USP.

2009. *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo Guarani.* São Paulo: Edusp.

MURA, Fábio. 2006. *À Procura do Bom Viver: Território, tradição de conhecimento e ecologia doméstica entre os Kaiowa.* Rio de Janeiro, tese de doutorado apresentada ao PPGAS/MN-UFRJ.

NIMUENDAJU, Curt Unkel. 1987 [1914]. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani*. São Paulo: Hucitec/EDUSP.

PEREIRA, Levi Marques. 2003. O Movimento Etnico-Social pela demarcação das terras guarani em MS. *Tellus*, ano 3/ n. 4/ p. 137-145.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. 2012. *Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani.* São Paulo: Tese de doutorado apresentada ao PPGAS/FFLCH- USP.

PÉREZ RUIZ, Maya Lorena y Laura R. VALLADARES DE LA CRUZ (coords.) 2014 Juventudes indígenas, del hip hop a la protesta social en América Latina. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

RUIZ DE MONTOYA, Antonio. 1997[1639].*Conquista Espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas Províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape.* 2ª ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Ed.

SEEGER, Anthony. 1987. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people.* Cambridge, Cambridge University Press.

2015. *Por que cantam os Kinsêdjê?* São Paulo: Cosac Naify.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1986. *Araweté, os deuses canibais.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Jean-Michel Beaudet

INTERLOCUCIONES MUSICALES: MEZCLAS Y DIFERENCIACIONES EN AMAZONIA DEL NORDESTE

¿Qué música se escucha hoy, en 2015, en un pueblo de Amazonia cuyos habitantes se autodenominan Amerindios? ¿Quién danza qué? "Jóvenes", "tradicional", "indígena", "exterior", "interior", ¿cómo son aplicadas estas categorías? Lo nuevo en lo antiguo, lo antiguo en lo nuevo, estas cuestiones ya han sido investigadas por musicólogos y antropólogos, y quisiera simplemente aportar aquí algunas notas complementarias, algunos elementos de descripción, siguiendo el curso de aquello que ha podido realizarse hasta ahora. Sin embargo, no es lo mismo de un valle fluvial a otro, de un pueblo a otro. Mi exposición alternará entonces entre dos sub-regiones distintas de Amazonia del Nordeste: primero, el alto Oyapock, río-frontera entre Brasil y la Guayana, y luego, el bajo Maroni, río-frontera entre la Guayana y el Surinam.

1.

Alto Oyapock, gente que habla wayãpi[1], mezclado a veces con portugués, francés y *créole* de Guayana. He aquí dos fotos, para presentar el problema.

[1] Alrededor de 1500 personas hablan la lengua wayãpi (de la familia tupi-guarani). Se reparten en una trentena de comunidades en pueblos situados sobre el río Oyapock, en la Guayana, y en el noreste del Estado d'Amapa, en Brasil.





Foto nº 1 / Foto nº 2

Estas dos fotografías fueron tomadas en el mismo "espacio-tiempo"; el mismo pueblo, el mismo año (2011-12). Ambos eventos son necesariamente acompañados del consumo de cerveza de mandioca (*kasili*, caouin), servida en abundancia, y también, a veces, alcohol del comercio. En el primer caso (*foto nº* 1), ellos interpretan la danza del pez *paku*[2], considerada por todos los habitantes como "una danza muy antigua, verdaderamente nuestra". Los bailarines fabricaron sus trajes y los aerófonos en los cuales los vemos "soplar" aquí.

En la segunda fotografía podemos ver uno de los DJ oficiales del pueblo, conocido como: DJ Yanomami. El *sound system* comprende un generador de corriente eléctrica, un amplificador, una o dos computadoras, una mezcladora de sonido y uno o dos altoparlantes; todo este material ha sido comprado en el comercio. Vemos que la computadora e internet hacen ya parte de la organología indígena[3]. Vemos que los ornamentos corporales y el decorado del *sound system* pertenecen a aquello que es percibido por ese DJ como una cultura joven global, haciendo al mismo tiempo referencia a una supra-amerindianidad. Su nombre mismo, Yanomami, está formado a partir de uno de sus apodos – Mami – y hace referencia al célebre pueblo yanomami del noroeste amazónico, pueblo con el cuál la gente del Alto Oyapock no tuvo nunca contacto. Este nombre escénico constituiría así un testimonio adicional del deseo de estos jóvenes de contribuir e incorporarse a una esfera globalizada de amerindianidad.

El repertorio que difunde entre la gente de su parentela incluye *kompa haitiano, brega brasileño*[4], *reggae, ragga, dancehall,* (a veces, según los años, incluye también *bakata* y música urbana del Congo). El componente brasileño es muy presente, pero el conjunto es principalmente música del área circuncaribe, con ausencia notable de músicas de Surinam. Todas esas músicas son "canciones bailables", una pequeña parte de ellas (1/20) ha sido

[2] Paku: *Myleus pacu.*
[3] Ver Beaudet 2011b.
[4] Brega, música popular brasileña, muy escuchada en la región, como en todas las zonas fronterizas y pobres de Brasil.

regrabada y mezclada con alguna lengua indígena vecina (teko, o wayana).



Foto nº 3



Mapa: Amazonia del Nordeste

Asociando estas fotografías, quiero mostrar una muy fuerte "impermeabilidad", una marcada distancia entre estas dos prácticas. Desde hace cuarenta años, puedo testimoniar de una notable persistencia de la separación operada, dicha, afirmada, entre, por un lado, "la práctica de nuestros repertorios", y por otro lado "la práctica de algunas músicas de otros". Me interesó mucho entonces esta cuestión de la "impermeabilidad", y mientras avanzaba en el conocimiento de músicas de las tierras bajas de América del Sur, pude corregir una caracterización inicial que, definiéndola como una elección de aquellos músicos, la generalizaba al conjunto de esta vasta región[5].

[5] Beaudet 1982, 1997, 2011a, Beaudet y Pawe 2010.

En el presente, por un lado se confirma que las síntesis musicales interculturales están muy presentes en los Andes, y por el otro, ya no se puede decir que esas síntesis musicales en las tierras bajas sean simplemente excepcionales. Hoy están allí mucho más presentes, que como parecen haberlo estado todavía en los años 1980[6]. Sin embargo, entre la gente del Alto Oyapock, esta separación es muy clara, sea desde una perspectiva analítica o desde la manera en que las diferentes personas practican y presentan sus músicas.

Es también posible que la afirmación de impermeabilidad, muy presente cuando los Amazónicos hablan de música y de danza, sea también una respuesta o una reacción a las mecánicas de absorción, de mestizajes, de mezclas en todos los sentidos, presentes en los procesos económicos y en los "procesos identitarios" en Brasil, y los mundos *créoles* de las Guayanas[7].

Por cierto, las cosas cambian: comienzan a cambiar incluso en el alto Oyapock: cada año, escuchamos más composiciones de jóvenes teko o wayana "que aguantan", que son de buena calidad. Un joven de la familia Panapuy, muchacho del medio Oyapock, por ejemplo, escogió un *kompa* de Haití, y por encima de éste canta en lengua teko. Si quisiera etiquetar aquello, lo llamaría *kompadancehall*: sobre la música de base, mezcla intervenciones, intrusiones, responsos, lanzamientos y citas[8], configurando un *dancehall*. Pero él canta el "aire" original (no es exactamente una melodía) en lengua teko. "Mezclamos un poco, entonces es un poco dancehall", me dijo DJ Yanomami. Esta manera de componer, mezclando así de este modo, es muy frecuente en el mundo, como

---

[6] Ver Barros 2008.
[7] Ver Beaudet y Pawe 2010, pp. 160-161.
[8] Principalmente en forma de riddims. "Los riddims no se definen, viejo: se tiran como una salva sonora para hacer despegar la audiencia, y muchas veces para poner ahí gordos lyrics [letras, ndt], ya que son temas, temas precisos, en versión instru[mental] o backing (una corta línea de bajo + batería, o un riff sinte-metales alcanza para reconocerlo). Por el solo hecho de llamarlo riddim, es parte del panteón (conocido o todavía no) de él que habla. En su origen, se trata del panteón jamaicano (reggae-dub-ragga-dancehall-etc.), luego el hip-hop americano retomó la expresión, antes de que todas las músicas enchufadas [de moda, ndt] y digitales lo retomen también…" (Camilo Laks Martínez, comunicación personal, 2015).

en las Guayanas. Nos encontraríamos en la etapa en que las formas musicales (los materiales y su disposición) son todas exteriores, en tanto que las palabras son lengua local (tal vez una parte del timbre vocal también).

Hablo de "etapa", pero, otra evidencia, y otra prudencia, no sabríamos describir estas transformaciones musicales según una progresión unilineal. Un historiador francés, por ejemplo, dice: "Siempre he rechazado la idea de que la historia sigue un curso único reconocible. [Al contrario de Norbert Elias] por ejemplo, yo no creo que la modernidad siga ningún "proceso de civilización". Y no creo que sea irreversible…"[9].

Entonces, en 2015, en el alto Oyapock, tenemos una alternancia estricta: en el mismo espacio, se produce, se escucha, se danza, o bien música *wayãpi*, o bien *kompa – brega – dancehall*. Estos dos grandes tipos de producción musical pueden sucederse en el curso de un mismo evento. Por mi parte, he estado tentado de aplicar al análisis de estas prácticas músico-coreográficas la noción de *alternancia de código*, utilizada para calificar ciertas situaciones de plurilingüismo. Según la definición de la sociolingüística, la alternancia de código (o, alternancia de lenguas, *alternance codique*, *code switching*), es: "utilizar al menos dos lenguajes (o variedad de lenguas) durante una misma interacción, alternativamente"[10]. Dentro de un posible acercamiento analítico que definiera esas músicas y danzas como lenguajes sensibles[11], tendríamos aquí una situación de plurilingüismo musical. En el rio Oyapock, casi toda la gente de los pueblos de Trois-Sauts y de Camopi menores de 65 años practican o han practicado al menos dos lenguas músico-coreográficas distintas:

— wayãpi + zouk
— wayãpi + reggae
— wayãpi + tekno
— wayãpi + brega
— wayãpi + hiphop
— wayãpi + dancehall.

[9] Alain Corbin 2006: 9.
[10] Leglise et Migge 2007: 481.
[11] Veronica Cereceda, com. pers. 1995.

Recordemos que ellas no se mezclan[12], lo que podríamos llamar "alternancia de código", sería amplio y estricto: o una danza o la otra, no las dos juntas ni una mezcla de ellas, pudiendo la interacción estar comprendida en un tiempo más o menos largo, durante uno o varios días. Sin embargo, por muy atractivo que esto pudiera parecernos, "reivindicar la expresión de alternancia de lenguas es situarse en una lógica de separación / de adición-yuxtaposición / de fronteras estables y determinadas de antemano, desde el exterior, ver de manera objetiva y naturalizante, generalmente por aquellos que se posicionan de manera monolingüe. [...] Situándose en esta perspectiva, se moviliza de hecho una concepción de las lenguas [músicas, danzas], no como construcciones históricas y sociopolíticas en movimiento y evolutivas a partir de fenómenos lingüísticos continuos y heterogéneos, sino como objetos estables y netos, preexistentes a las representaciones y a las prácticas, de las que podemos aislar pedazos, como si se tratase de un puzzle o de un mecano [...]"[13]. Las poesias "de la frontera" de Fabián Severo constituyen un buen ejemplo de estas síntesis vivientes en las cuales resultaría artificial querer separar dos lenguas"[14]. "No se habla nunca sino una sola lengua, no se habla nunca una lengua sola", dijo Jacques Derrida[15].

De hecho, esta ideología que yuxtapone culturas fijas y separadas constituye uno de los discursos dominantes en la Guayana, y en otros lugares. *El Día del Indio, O dia do Indio, la Journée des Peuples Autochtones, Nationale Dag der Inheemsen*[16], son actualmente ejemplos de procedimientos políticos que refuerzan estas

---

[12] "Alternancia", "síntesis", son términos analíticos seguros y precisos, mientrás la noción de "mezcla" (*mélange* en francés) sigue siendo una designación general simple y correcta (ver Kartomi 1981).

[13] Castellotti 2011.

[14] Severo 2014 (gracias a Graciela Paraskevaídis).

[15] "On ne parle jamais qu'une seule langue, on ne parle jamais une seule langue", Derrida 1996: 21 (citado por Baussant, Michèle 2015). Sobre estas cuestiones de mezcla de culturas, de criollización, ver también Strathern 1992: 49-54, y Glissant 1997.

[16] El 9 de agosto, su fecha coincide con el Día Internacional de los Pueblos Autóctonos, adoptado por la ONU en 1994.

separaciones naturalizantes[17]. Discursos a los cuales intentan contestar, justamente por su práctica musical, aquellos jóvenes como DJ Yanomami[18]. Por lo demás, en 2015, ¿conocemos alguna situación en el mundo, algún espacio social en donde sólo se practique un único lenguaje musical? Por mi parte, creo que, en todos casos, sería bueno proceder a una etnografía precisa y cuidadosa de aquellos *sound systems,* tal como son compuestos y practicados actualmente en las tierras bajas de América del Sur.

En años anteriores, he esbozado apenas una tentativa de descripción de aquellas transformaciones[19], en tanto que Stephanie Alemán nos propone una descripción y un análisis muy interesantes, comparando esos dos modos de producción musical, por los Waiwai (Karibs de la Amazonia del Norte)[20]. Ella habla de "yuxtaposición" y de "coexistencia", y demuestra cómo la utilización de dos *medium* diferentes (flauta, boom box), se apoya de hecho en una concepción común del sonido y de su eficiencia.

Observemos nuevamente esas fuerzas que pasan de una generación a otra. Alto Oyapock, 2011: Kwataka, un hombre de 55 años, organiza un *kasili*, una reunión para beber. Llegan dos hombres de su edad, uno trae consigo dos flautas de hueso, y el otro trae dos flautas de bambú. El primero, Kuyuli, causa expectación, tocando muy bien, seguro y a la vez sutil. Entonces, varios hombres de unos 30 años de edad intentan tocar la flauta, apasionadamente. No pueden impedirse volver a intentarlo una y otra vez, Jacky prueba su flauta de bambú, mientras otros se divierten intentando hacer un dúo. Las flautas circulan, la gente conversa. Súbitamente, un sonido enorme: Pini, la hija de la casa, enciende el

[17] Los responsables político-culturales de comunidades denominadas "autóctonas" o "indígenas" están obligados, es cuestión de sobrevivencia, a negociar con políticas discriminatorias y marginalizadoras. En general, aceptan participar a esas puestas en espectáculo grotescas, despreciativas o paternalistas. Pero a la vez las recuperan, creando lugares de encuentro entre pares, entre gente de comunidades distantes que de otro modo difícilmente hubiera podido encontrarse (ver también Seeger 2013).

[18] Esta aleación de creatividad, de mezcla y de afirmación es muy bien narrada en un par de novelas del escritor norteamericano Joseph Boyden (Boyden 2001). Ver también el muy interesante estudio de etnomusicología de Bueno da Silva (1997).

[19] Beaudet 1997, Beaudet y Pawe 2010: 13-31.

[20] Alemán 2011.

generador de electricidad y DJ Yanomami manda su música. Algunos adultos gesticulan descontentos, pero no hay nada que hacer: "¡Ha llegado la hora de los jóvenes!"

Yo había asistido muchas veces a ese programa habitual: los "jóvenes" ocupan la escena de la noche. Pero nunca antes había sentido así ese aspecto indiscutible, irrevocable de la ocupación del espacio. Diferentes músicas se suceden, pero junto al *kompa*, el *brega* y el *ragga,* lo que mayormente se escucha aquella tarde es el grupo *Wayan's Boys*, de *reggae* creado por jóvenes Wayana, vecinos amerindios del otro río. Una envolvente masa sonora que sin embargo no impide a Tatu, uno de los chamanes, realizar sus oficios. Dos, tres personas vienen a consultar, y él realiza su cura habitual, con tabaco, cantos, diagnóstico y prescripción.

Cada vez menos practicados, los solos de flauta son precisamente un tipo de práctica musical que las veladas *sound system*[21] tienden de hecho a reemplazar. Quisiera entonces retomar ahora, veinte años después, una comparación somera entre estas dos prácticas musicales[22]. Lo que nombro "flauta solo", entonces, es una flauta tocada en principio en "solo", por un hombre, todavía soltero. El *sound system* es igualmente manipulado por un joven soltero: es decir, en ambos casos, ni por una mujer, ni por un hombre casado. La flauta y el *sound system* tienen uno y otro un propietario – un responsable, y ambos se pueden prestar (así podemos ver grandes altoparlantes circular ostensiblemente en las piraguas, de un pueblo a otro, en desplazamientos que son también una demostración, una manera de exponerlos). Flauta solo y *sound system,* ambos tienen una duración de vida de algunos meses…

Por un lado, el solo de la flauta es asociado al mundo exterior: la selva y el río en donde son tomados ciertos temas melódico-rítmicos. Los repertorios, y a veces incluso las flautas, pueden ser tomados de grupos vecinos. El *sound system* y su música no son

[21] Lo que aquí yo nombro *sound system* ha ido evolucionando en el correr de la historia del Oyapock: a fines de los años 1970, se trataba de pequeños tocadiscos a pilas, luego los lectores de casetes, los lectores de CD, los lectores MP3, y las computadoras. Todos son llamados *yemi'a*, "aerófono", en lengua wayâpi, que nosotros podríamos traducir aquí por el término genérico "electrófono".
[22] Para una reflexión profunda sobre la adquisición de bienes provenientes de extranjeros, vease Carneiro da Cunha 2009: 311-373.

asociados al mundo del río y de la selva, pero expresan la capacidad de los jóvenes (los DJ, pero también los jóvenes del pueblo en general) de establecer y mantener "relaciones exteriores": compra del material, repertorios en gran parte procedentes de zonas urbanas, y a veces de regiones lejanas (Jamaica, por ejemplo), intercambios de música entre las computadoras de amigos de otros pueblos, mostrando una red de relaciones extendida[23].

Por otro lado, la flauta es asociada al mundo doméstico, a las mujeres y a la seducción. Entre los Waiwai, esta música tiene el poder de atraer a las mujeres[24]. De igual manera, el *sound system* es estrechamente asociado a los encuentros entre jóvenes en juegos de seducción. Del mismo modo que, gracias a esta música grabada y electrificada, un joven puede dirigirse directamente a su enamorada. Vemos entonces que la "sexualización" adscrita a la flauta solo, es reproducida de manera casi idéntica por el juego del *sound system*. Las mujeres nunca han tocado flauta, y hasta ahora, he visto solamente una vez a dos jóvenes muchachas, aprovechando la ausencia momentánea del DJ, seleccionar furtivamente una música.

En ambos casos, la música es producida por un individuo y no por una colectividad, como ocurre en las ceremonias danzadas, por ejemplo. Pero el flautista permanece solo, y se espera que toque para una sola persona, aunque todo el mundo lo escuche. El DJ, por su parte, difunde la música para un grupo de gente que bebe. En los dos casos, gran ceremonia danzada o pequeña fiesta entre jóvenes con sound system, se toma *kasili* (cerveza de mandioca) y alcoholes comerciales, pero el *kasili* es preparado y servido por las mujeres, mientras los alcoholes comerciales son comprados y servidos por los hombres. La flauta indicaba un *status* social: aquel de hombres jóvenes solteros. El *sound system* es el emblema de una categoría social en construcción desde hace una treintena de años: aquella de los "jóvenes". La novedad viene del exterior, y es intergeneracional: las modalidades y los significados de la novedad se transmiten de una generación a otra, de grupos de jóvenes a otros[25].

---

[23] Beaudet 1997.

[24] Alemán *op. cit.* Ver también, entre otras referencias, Le mythe des deux jumeaux (Grenand, F. 1982), y Brightman 2011.

[25] Recordemos que no hay clases de edad entre los pueblos tupi.

Como lo deja entrever esta descripción, el volumen sonoro constituye una notoria diferencia entre estos dos modos de producción musical. Una flauta es audible en un radio de aproximadamente 100 metros, aquellos *sound system* eléctricamente amplificados alcanzan, actualmente, un radio de un kilómetro. Este aumento de la potencia sonora – desde hace 40 años en estos pueblos, desde hace cuatro siglos en Europa – merecería profundizar un acercamiento desde el punto de vista de la antropología musical. Volveremos brevemente sobre este punto más adelante. Por el momento, observemos aquí un verdadero cambio: el volumen permaneció globalmente estable hasta comienzos de los años 1970, luego comenzó a aumentar.

En resumen, este breve análisis muestra que la noción de "impermeabilidad" puede ser criticada según dos criterios:

1. Las "nuevas prácticas" (desde hace 40 años) que hubieran podido aparecer en un primer tiempo como totalmente exógenas, son tomadas de hecho de un cuadro conceptual y pragmático antiguo[26]. Por ejemplo, aquellas músicas de jóvenes reproducen distinciones entre géneros y modos de intercambio amoroso ya presentes. (Pareciera, sin embargo, que el contenido de las palabras cantadas, particularmente sobre el "amor romántico", genere una incomprensión, una inaudita inquietud entre los jóvenes).

2. Las transformaciones diacrónicas incluyen progresivamente elementos internos (lengua, timbre vocal) en los repertorios exteriores.

Según las líneas hegemónicas, se ven y se escuchan seguido músicos de los grupos dominantes tomar elementos sonoros o coreográficos de culturas consideradas como exóticas. Generalmente, salpican sus producciones de estos elementos exóticos, o los usan como escenografía de secundo plano, o peor aún, los transforman en coartada, torciendo o mutilando estos sonidos sin hesitar, forzando estos movimientos para encajar en sus patrones mercantiles. Otros, más escasos, escuchan, miran, tratan de traducir estos sonidos en sus propias composiciones, dejándose, con temor y coraje, influenciar y transformar por esas formas artísticas radicalmente di-

[26] Ver también Seeger 1991.

ferentes. Del otro lado de la cadena hegemónica, los jóvenes DJ de Amazonia escuchan y miran. Entienden y asimilan estos lenguajes músico-coreográficos exteriores y muy precisamente los *mixan*, como dicen ellos mismos, los mezclan e intentan ver si es posible, pasando por los datos de las músicas nacionales y globalizadas, afirmarse fuera de toda categoría ("Indio", "joven", "pobre", etc.).

2.

Veamos ahora el segundo ejemplo, que nos permitirá observar más finamente estas interlocuciones y mezclas músico-coreográficas.

Awala, poblado kali'na del bajo Maroni[27]. Aquí, la situación geográfico-política es muy diferente: ya no estamos aislados en lo



Foto 5: camioneta de la municipalidad, con Elvis Toka (2015).

[27] Los Kali'na forman un pueblo de lengua y cultura karib viviendo sobre la costa de las Guayanas, entre el bajo Oyapock y el bajo Orinoco.

profundo de la selva en lo alto de un río, como precedentemente, sino que estamos en una zona accesible por la ruta, e incluso si queda enclavada al final de la ruta, es una zona en donde la gente enfrenta el capitalismo desde hace ya más de tres siglos. En la municipalidad de Awala, la casi totalidad de los miembros del concejo municipal y empleados de la municipalidad se autodenominan "Amerindios-Kali'na", y la acción cultural es la prioridad proclamada por el alcalde y sus consejeros.

Desde 2006, el tambor *sanpula* se ha vuelto el soporte de varias acciones culturales consideradas como muy importantes por la municipalidad. Así, este tambor es presentado como uno de los emblemas de esta cultura. Félix Tiouka, primer secretario adjunto del alcalde encargado de la cultura, dice: "el *sanpula* es verdaderamente hoy una bandera" (2013). La municipalidad encargó y pagó bastante caro una película presentando la fabricación y la utilización actual de ese tambor *sanpula*. Este tipo de construcciones discursivas no son originales ni excepcionales. Y las imágenes como las que se muestran en esa película podrían haber sido captadas en numerosos lugares.

Podemos decir que, más allá de los caracteres históricos, la mezcla comienza allí, en esta promoción oficial de un testigo cultural a través de un soporte moderno: el film video. Enseguida vienen las herramientas para fabricar este tambor: cuchillo, machete, motosierra, etc. Simple confirmación, banal incluso, de aquello que decían nuestros precursores en etnomusicología: "la música es más que música"[28]. Aquí, en este caso, entran también en juego componentes económicos – hay que comprar el combustible, haber comprado o tomado prestada una motosierra.

"Sin el *sanpula* los Kali'na no existirían, el *sanpula* es un fuerte elemento de nuestra identidad. El *sanpula* es una gran riqueza para nosotros, una parte de nuestra fuerza. Nuestros ancestros nos lo transmitieron hace mucho tiempo, a nosotros, para que toquemos, para que se hable de nosotros" (Daniel William, jefe de la aldea Yalimapo).

[28] Rouget 1981.



Foto 6 y 7: el tambor *sanpula*. ceremonia *epekodono*, Río Maroni, 1978.

Una simple observación histórico-lingüística nos confirma que la forma y el nombre de este instrumento musical vienen de la península ibérica: *sanpula, tampura, tambor,* y que fue tomado de los tambores militares de los primeros colonizadores de América[29]. Esto constituye algo notable, sorprendente incluso: el emblema actual de esta cultura, la "bandera" que esos hombres se escogen, viene del pasado de la cultura colonial que ellos afrontan**.** Por cierto, transformaron ese tambor, pero más que eso lo volvieron un ser kali'na, gracias al encantamiento bajo un árbol, gracias a las membranas en la piel de animales de la selva, gracias a las pinturas sobre esas membranas, y a muchas otras cosas. Una "indigenización"[30]. Es lo que este film quiere decir.

[29] Daniel William, jefe de la aldea Yalimapo, dice: "Con la maraca *kalawasi* las mujeres cantan a su manera sus sentimientos. El *kalawasi* es un instrumento muy antiguo. Lo que no es el caso del *sanpula.*" (2013).
[30] Sahlins 1999.

Del mismo modo, podríamos describir la flauta utilizada en las ceremonias. Es una flauta dulce, de plástico, fabricada en China, y comprada en un almacén. Desde los años 1980, esta flauta de plástico reemplaza a la flauta de bambú. Estas flautas industriales son tocadas como antes, según una armadura pentatónica, y su carácter temperado es muy relativo. En un primer momento, percibí estos dos instrumentos tomados del mundo exterior como inversos: siendo el tambor totalmente extranjero, en tanto que la flauta de tipo europeo viene a remplazar un aerófono que existía desde hace mucho tiempo. Pero, cuando se fabrica un tambor *sanpula,* antes de proceder a cerrarlo completamente, se depositan en su interior algunas piedritas, indicio de que aquellos tambores bien pudieran haber reemplazado a conjuntos de maracas, *malaka.* Tendríamos entonces dos modos de tomar instrumentos del mundo exterior que presentan la forma de un deslizamiento, un objeto importado viniendo a reemplazar un objeto local; uno y otro presentando diferentes ventajas: la flauta importada es menos frágil y más fácil de tocar; los tambores tienen mayor potencia sonora que las maracas. Decir esto supone que en la historia de esta cultura, la potencia sonora se ha impuesto como una calidad importante de la forma general (esto no ocurre con sus vecinos Parikwene[31], por ejemplo). De su lado, Guillaume Kosmicki, hablando de las *free party tekno*, subraya que el volumen sonoro favorece el "poder" atribuido a la música[32]. En todo caso, la dinámica sonora – es decir, la intensidad general y las relaciones de intensidad de un evento sonoro – aparece como un componente crucial de estos intercambios interculturales fundados en la música.

Para avanzar un poco, veamos cómo se asocian esos parámetros organológicos con los repertorios y con las condiciones, las ocasiones de la práctica músico-coreográficas. La primera cosa que aparece es una variada paleta, una gran diversidad de estas condiciones de la música y de la danza:

1. Velatorio, ceremonia fúnebre, con maracas-bastón de ritmo *kalawasi* y canto de mujeres.

---

[31] Pueblo de lengua y cultura arawak establecido principalmente en el valle del bajo Oyapock.
[32] Kosmicki 2010.

2. *Omonganon* y *Epekodono*, otras dos ceremonias fúnebres, con tambores *sanpula,* canto de hombres, y *kalawasi* de mujeres.

3. Estas mismas tres ceremonias fúnebres (velatorio, instalación del duelo, fin del duelo), pero realizadas por un chamán. Los instrumentos son entonces “maracas de chamán”, *malaka*.

4. Bailar durante una ceremonia de duelo al son de cantos *sanpula* difundidos por un *sound system* electrificado.

5. Pequeña fiesta familiar (un cumpleaños, por ejemplo) con *sanpula* – cantos de hombres.

6. Pequeña fiesta familiar, al son de la música de moda, difundida por un *sound system* electrificado.

7. Velada en pistas de baile improvisadas, al son de la música de moda, difundida por un *sound system* electrificado.

8. Lectores MP3 individuales.

9. Pequeñas reuniones amistosas frente al almacén, con un *sound system* en un auto.

10. “Escuela de Música” de la municipalidad (*Yuwae*), sus espectáculos con *sanpula*.

11. Espectáculos del grupo *Palemulu* del cantor Robins, o del grupo *Ayawandi*. Ambos grupos con numerosas composiciones musicales y coreográficas, adaptadas para un espectáculo en un escenario, para un público urbano.

12. Espectáculos presentando un compendio de las danzas kali’na, por bailarines adultos[33].

13. Espectáculos y cursos de bailes a la moda (R&B, hip hop).

Los animadores de la escuela de música *Yuwae* y los grupos de danza en escenario utilizan los instrumentos, las voces, ciertos cantos, los movimientos de base y a veces el dispositivo de las ceremonias de duelo, pero recompuestas en nuevas coreografías (creadas por Robins, Raymond Malayuwara, o Roger Kajiralé, por ejemplo) con una predominancia de movimientos figurativos – imitativos completamente ausentes en las ceremonias.

[33] Los espectáculos que presentan un compendio de danzas kali’na, siendo los bailarines adultos, son tal vez los menos frecuentes desde que la escuela de música comenzó a desarrollarse.

Pero, lo importante es que todas estas ocasiones de danza y música coexisten, en el 2015. Todo esto es actual, lo recalco, esta paleta músico-coreográfica, esta coexistencia es contemporánea. Ellos pueden optar. Dicho de otro modo, más allá de la diversidad, nos encontramos en presencia de procesos diferenciales: esos músicos y bailarines de Awala se dan los medios músico-coreográficos para decir cosas diferentes, producir diferenciaciones. No estamos frente a un estado de miseria o degeneración artística, en donde el antropólogo o el musicólogo tendría que contabilizar las pérdidas. Y los actores de este film que es a la vez un documental, un panfleto, un programa, bien lo dicen ellos mismos: los tambores se fueron debilitando a fines del siglo XX, luego fueron "remontando", recuperando fuerza. Nada es irreversible. En fin, esta paleta de prácticas músico-coreográficas presenta una diversidad de modalidades incluso en la mezcla misma.

Yuwae, la escuela de música, fue creada por la municipalidad en 2006. De ella, Daniel William, jefe de la aldea Yalimapo, dice: "Enviamos nuestros hijos para que aprendan, como nosotros los enviamos a la escuela de la República para aprender a leer y muchas otras cosas. Está bien. Nosotros los enviamos a la escuela de música para que aprendan nuestra cultura. Entonces yo quiero decirles a las mamás que allí nuestros hijos aprenden nada menos que un medio de perpetuar nuestra cultura. Mañana serán ellos quienes nos guiarán, y podrán también guiar a las generaciones futuras. Y es por eso que ustedes deben motivar a sus hijos, animarlos y rezar mucho por ellos". Como aquello se llama "escuela de música"[34], algunos se creen obligados de pasar por una "pedagogía" (término utilizado por los animadores de esta "escuela de música") y, en este caso se trata de una pedagogía moderna, de tipo escuela primaria. Sin embargo pareciera evidente y más simple que tres adultos dancen con los niños, que un adulto toque al mismo tiempo que un niño, etc. Efectivamente, el profesor descompone completamente la danza, en pequeños elementos: paso derecho, paso izquierdo, paso derecho, paso izquierdo… pies juntos. Y luego, lo mismo, pero en sentido inverso. Lo que a mi so-

[34] *Yuwae* quiere decir "yo bailo", me lo dijo Melina, alumna de 8 años de edad.

bretodo me molesta es que de este modo los niños no pueden captar la forma misma de la danza (o si acaso la tenían, la pierden), es decir el lazo orgánico entre el paso, el doblado de la rodilla, el balanceo de los brazos, el agacharse, pararse, el ritmo de los tambores, etc., cuando todo eso hubiera podido adquirirse más fácilmente todo junto y de golpe, si los adultos hubieran danzado con los niños. Uno de los problemas principales es que la mayoría de los niños no escucha los tambores, no buscan seguir su ritmo. A veces lo hacen, son capaces de hacerlo, salvo que es una danza muy tenida, retenida, contenida, no es una danza para niños. En particular, en cada balanceo, los bailarines tienden sus brazos hacia atrás: hay que marcar un suspiro de tiempo detenido mientras están los brazos extendidos hacia atrás. Y esto es fastidioso para los niños que quieren mover sus brazos libremente, y entonces se desaniman, se aburren y ya no siguen el toque de los tambores.

Los responsables de esta escuela de música y las madres quieren realizar un espectáculo folklórico. Entonces fueron inventando una suerte de coreografías imitativas simples (por ejemplo, para el pájaro *wala*[35], los niños levantan horizontalmente los brazos y los agitan como si fueran alas), un ballet de niños al ritmo de *sanpula*. Esos niños, que ya conocían esta danza, pasaron dos años enteros preparándose para lograr presentar espectáculos con al menos un poco de vivacidad y de luminosidad. Sería muy útil discernir qué parte ocupan las ceremonias de duelo (participación u observación de los niños) en este aprendizaje. Lo que me parece interesante en este ejemplo, es que este grupo folclórico de los niños de *Awala*, con repertorio y motivos coreográficos nuevos, es creado mientras la danza "clásica" se practica siempre en situación ceremonial. Pareciera entonces que en este caso, la creación de este grupo no responde a una pérdida efectiva de la práctica y de los repertorios, sino a una nueva necesidad, aquella de una representación diplomática, la necesidad de hacer espectáculos en un escenario[36].

[35] Corocoro Rojo.
[36] Ver Guilcher, Yves 1998, Cameiro da Cunha 2009: *ibid.*, y Beaudet 2011b.

3.

Esta política cultural, centrada en el tambor *sanpula*, comienza en el año 2006, y desemboca en la creación de un encuentro cultural llamado *La noche del sanpula,* en julio, en el año 2010. Este evento anual, creado enteramente por iniciativa de los Kali'na de la municipalidad, constituye un gran logro: numerosos participantes – tamborileros, cantores, bailarinas, bailarines y espectadores – el evento es gratuito, la gente viene desde lejos para asistir. Sin premios ni clasificaciones, la veintena de grupos de tamborileros-cantores que participan lo hacen por prestigio, placer, o afirmación política. La municipalidad ofrece la cerveza de mandioca.



Foto 8: un folleto electrónico difundido por la municipalidad (2010)

Cada año, la mañana que precede la realización del evento, la municipalidad organiza un "seminario" para hablar del tambor. Este seminario de una mañana me parece también un gran logro: una veintena de personas presentes, en mayor parte kali'na, de más de 40 años de edad. Casi todos hablaron, en su lengua; hubo verdaderos intercambios, discusiones verdaderas, un conocimiento en acción. Por ejemplo, el seminario en el cual yo participé comenzó con una larga controversia acerca de la genealogía de un tal Henri IV, hombre originario de un poblado vecino, muerto hace ya mucho tiempo. De muy significativa manera, aquel debate en el

campo del parentesco era para aquellos músicos la mejor apertura a un seminario de musicología.

Pero, sea durante una ceremonia de duelo o una pequeña fiesta de cumpleaños, o sea con tambores fabricados a la manera antigua o con membranas de plástico, sea con cantores como Roger Kajiralé, que se afirman propulsando sus voces con juegos de acentuación, u otros, como Yann Stjura, cuya voz muy estable se proyecta sin golpes de soplo, lo que en primer lugar resalta es aquello que permanece en los cuerpos después de la fiesta, la potencia sonora de esos cantos de tambores, la fuerza que circula entre los mismos, la voz de los tamborileros, los cuerpos de los bailarines y bailarinas. La fuerza demostrada, proclamada, proviene entre otras cosas, y tal vez principalmente, de esa lograda mezcla, de la sensación en su cuerpo cantante o danzante de lo acertado de esa mezcla.

Y resulta claramente manifiesto para todo el mundo que lo importante está allí: esta fuerza afirmada y reafirmada: "¡Estamos vivos! Viviendo cosas difíciles, nos encontramos en una relativa pobreza, olas de suicidios atacan a nuestros jóvenes, la presión colonial sobre las tierras no disminuye, ¡pero estamos vivas! ¡Estamos vivos!".*

Referencias

ALEMÁN, Stephanie

2011 "From Flutes to Boom Boxes. Musical symbolism and Change among the Waiwai of Southern Guyana", en Hill, Jonathan D. & Jean-Pierre Chaumeil Eds. *Burst of Breath. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America.* Lincoln & London, University of Nebraska Press.

BARROS, Liliam

2008 *Repertórios musicais em trânsito. Música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM.* Belém, EDUFPA.

---

* Traducción del original francés de Luis Pradenas, completada y revisada por Fabrice Lengronne. Todas las fotos son del autor. El mapa ha sido dibujado por Leonardo Pires Rosse.

BAUSSANT, Michèle

2015 "Un nom éternel qui jamais ne sera effacé", en *Terrain* 65: 52-75.

BEAUDET, Jean-Michel

1982 "Musiques d'Amérique tropicale : discographie analytique et critique des Amérindiens des basses terres", Paris, en *Journal de la Société des Américanistes*, 68: 149-202.

1997 *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tule des Wayãpi.* Nanterre, Société d'Ethnologie.

2011a "Futures of Our Music", en Phleps, Thomas & Wieland Reich (Ed.) *Musik-Kontexte. Festschrift für Hanns-Werner Heister.* MV Wissenschaft. Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG Münster. Vol. 1: 85-95.

2011b "Les Wayãpi au Festival d'Avignon, un spectacle interculturel, un acte diplomatique", dans Serge Mam Lam Fouck et Isabelle Hidair (Ed.) *Diversité culturelle et patrimonialisation en Guyane française. Processus et dynamiques des constructions identitaires.* Matoury, Ibis Rouge Éditions: 357-373.

BEAUDET, Jean-Michel et PAWE, Jacky

2010 *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie.* Paris, CTHS.

BOYDEN, Joseph

2001 *Born With a Tooth.* Toronto, Cormorant Books.

BRIGHTMAN, Marc

2011 "Archetypal Agents of Affinity: "Sacred" Musical Instruments of the Guianas?", en Hill, Jonathan D. & Jean-Pierre Chaumeil Eds. *Burst of Breath. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America.* Lincoln & London, University of Nebraska Press.

BUENO da SILVA, Domingos

1997 *Música e Pessoalidade: por uma Antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús.* Florianopolis, UFSC. (ms. tesis de maestría)

CASTELLOTTI, Véronique

2011 "Alternances, parlers plurilingues, interlectes ? Quelle(s) terminologie(s) pour quelle(s) conception(s) de la pluralité ?", *Langues et cités* 19.

CORBIN, Alain

2006 "Ne rien refuser d'entendre", entretien dans *Vacarme* 35: 4-12.

DERRIDA, Jacques

1996 *Le Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine.* Paris, Gallilée.

GLISSANT, Edouard

1997 *Traité du Tout-Monde.* Paris, Gallimard.

GRENAND, Françoise
1982 *Et l'homme devint jaguar. L'univers imaginaire et quotidien des Indiens Wayãpi de Guyane*. Paris, L'Harmattan.

KARTOMI, Margaret
1981 "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts", *Ethnomusicology* 25(2), 1981, pp. 227-249.

KOSMICKI, Guillaume
2010 *Free Party : une histoire, des histoires*. Marseille, Le mot et le reste.

LEGLISE, Isabelle et MIGGE, Bettina
2007 *Pratiques et représentations linguistiques en Guyane*. Paris, IRD.

ROUGET, Gilbert
1981 "Ethnomusicologie et représentations de la musique", *Courrier du CNRS* hors-série n° 42, Paris.

SAHLINS, Marsall
1999 *Les Lumières en anthropologie ?* Nanterre, Société d'ethnologie.

SEEGER, Anthony
1991 "When Music Makes History", *Ethnomusicology and Modern Music History*. Ed. by Stephen Blum, Philip V. Bohlman, Daniel M. Neuman, Urbana: University of Illinois Press 1991, pp. 23-34.

2013 "Focusing Perspectives and Establishing Boundaries and Power: Why the Suyá/Kïsêdjê Sing for the Whites in the Twenty-first Century", *Ethnomusicology Forum*, Vol. 22, nº 3, 362–376, http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2013.844442

SEVERO, Fabián
2014 *NósOtros*. Montevideo, Rumbo editorial.

STRATHERN, Marylin
1992 *Reproducing the Future. Essays on anthropology, kinship and the new reproductive technologies*. Manchester, Manchester University Press.

Film *Sanpula*, producido por la comuna de Awala – Yalimapo. Realización Michel Serrier. 2013.

Miguel A. García

CÓMO EUROPA ESCUCHÓ A AMÉRICA

El título de este ensayo tiene algo más que un valor referencial y un sesgo poético. Esconde una convivencia un tanto inquietante; en él cohabitan una falsedad y una sospecha. La falsedad radica en que promete una enunciación de gran alcance, mientras que solo serán analizados unos pocos casos, restringidos a un marco temporal relativamente breve y a un grupo acotado de sujetos y culturas. La sospecha consiste en suponer que esos casos son tan elocuentes y constantes que constituyen una muestra cuya singularidad puede ser transferida a un escenario mayor. Al final del texto esta suposición adquiere un carácter próximo al convencimiento, por lo cual se opaca o debilita en cierta medida la supuesta falsedad. Quedará, entonces, en manos del lector adherir o no al carácter totalizante que promete el título.

Las páginas siguientes resumen y reevalúan una investigación iniciada hace cinco años en torno a la siguiente pregunta: ¿qué impresiones, sentimientos y juicios de valor despertaron las músicas de los pueblos originarios americanos cuando fueron escuchadas por los oídos europeos? El interés no está puesto en hallar información técnica y verificable sobre las prácticas musicales sino información sensible o, mejor dicho, información sobre las sensibilidades que orientaron los encuentros auditivos entre los viajeros, científicos, misioneros y militares europeos, y la otredad americana. Al decir "otredad americana" y no "pueblos americanos" ya estoy adelantando una idea que aparecerá a lo largo de todo el texto: esos encuentros auditivos estuvieron también condicionados por fuerzas ideológicas y estéticas.

Las fuentes disponibles para intentar responder esta pregunta son únicamente escritas. Se trata, en su mayoría, de diarios de viaje

e informes y análisis científicos. La indagación se limita a los escritos que se refieren a los pueblos entre los cuales realizo trabajo etnográfico desde hace varios años (grupos asentados en la porción argentina del Chaco: pilagá y wichí) y a los pueblos cuyos cantos conozco mediante registros sonoros efectuados en las primeras décadas del siglo XX, y gracias a fuentes bibliográficas de muy diverso carácter y procedencia (grupos originarios de Tierra del Fuego: selknam, yamana y kawésqar)[1]. Estas fuentes abarcan un lapso que va aproximadamente desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX.

Si bien el recorrido que voy a hacer se organiza en torno a la pregunta ya formulada, se derivan de ella otros interrogantes igualmente significativos. A saber:

1. ¿Mediante qué estrategias narrativas se plasmaron esas experiencias de audición con la otredad?

2. ¿Qué tipo de lector aparece configurado en la narración de esas experiencias?

3. ¿Son esas narraciones testimonios fidedignos de las experiencias auditivas de los narradores?

4. ¿Qué fuerzas obturaban y qué otras facilitaban la comunicación transparente de esas experiencias?

Aunque se trata de interrogantes para los cuales difícilmente se puedan encontrar respuestas plenamente satisfactorias, su formulación se justifica porque abren un camino no transitado aún con las fuentes que empleo y escasamente explorado con fuentes de otras áreas de América del Sur. Como todo interrogante, estos no surgen en un vació teórico-ideológico, se han inspirado en el cruce de varios discursos. Estos discursos emanan de la teoría posmoderna, la crítica al colonialismo y los llamados *sound studies*. La teoría posmoderna – sintagma extremadamente breve para significar un conjunto de ideas tan vasto y variado – es una invitación a develar qué fuerzas se enmascaran detrás de la construcción de verdad y objetividad que aparece en muchos escritos, en especial aquellos de carácter científico. La crítica al colonialismo, tanto en

[1] Algunas de estas ideas fueron expresadas previamente en García 2012 y 2015.

su vertiente latinoamericana – conocida también con el término de teoría decolonial –, como en su vertiente europea[2], incita a pensar que los oídos y los ojos del sujeto que escucha, observa y describe su percepción de la otredad están formateados previamente a todo encuentro para que sus experiencias discurran en un marco de verticalidad. Por su parte, los llamados *sound studies* – término que designa una perspectiva de investigación sobre el sonido que se inició en Francia y Canadá en la década del 60 – constituyen una invitación a ampliar eso que Jonathan Sterne denominó *sonic imaginations* (2012), es decir, son un llamado a focalizar la atención en lo que perciben los oídos más que en lo que perciben los ojos.

De este cruce de discursos, compatibles en algunos aspectos y discrepantes en otros, surge la idea de que ya no podemos hablar de los sonidos que escuchamos sin hablar del oído que escucha, ni especular sobre cómo percibe el otro sin especular sobre cómo percibe quien lo observa. En las últimas dos décadas, al menos en el campo de la etnomusicología, ha habido una cantidad considerable de ejercicios reflexivos sobre los dispositivos de conocimiento y percepción del observador de cara a la otredad. En la mayoría de los casos, estos ejercicios tuvieron un carácter autoreflexivo, es decir, el etnomusicológo escudriñó su propia actuación. Un libro en el que abundan este tipo de disquisiciones, algunas explícitamente devotas de la fenomenología, es *Shadows in the Field* (Barz, Gregory F. & Timothy J. Cooley, 2008). También en el área conocida como *artistic research*, están surgiendo estudios que parecen ir en esa dirección. Aunque esta área gira hacia un solipsismo un tanto preocupante, pues se encuentran en curso investigaciones que están convirtiendo en objeto de estudio la propia *performance* del sujeto que escribe. Estos estudios parecen sintonizar muy bien con la tecnología de las *selfies*, pues la lente focaliza el sujeto que sostienen el dispositivo y, habitualmente, nadie más.

Por lo contrario, ha habido pocos estudios dedicados a buscar en las fuentes escritas indicios de la percepción auditiva de los cronistas. Hay una razón atendible para ello: las fuentes escritas son,

---

2 Ver, por ejemplo, las invectivas al colonialismo realizadas por Edward Said (2004), Boaventura de Sousa Santos (2009) y Antonio García Gutiérrez (2007), entre otros.

en este aspecto, un tanto parcas. Ya sea por desinterés o por algún tipo de prescripción, los relatos de la percepción de las músicas de los otros no son algo que abunde en las crónicas. Esto convierte la tarea en algo semejante a la búsqueda de una aguja en un pajar. Por lo tanto, en la indagación que propongo hay que poner una cuota de intuición, otra de imaginación y avanzar, como expresa Bruno Latour cuando comienza una larga explicación que intenta definir qué es "lo social" (2005: 45), alimentándonos mediante una extraña dieta: con controversias.

Para recorrer el camino que sugieren las preguntas planteadas se abordarán cuatro casos. Ninguno de ellos por sí solo remite a todas las preguntas. Para ello será necesario considerarlos en conjunto. Creo que, a excepción del primero, cada uno de ellos aporta más a un interrogante particular que a otro. Comencemos por un caso que es el más controvertido, dado que es el que menor información provee.

1. Robert Lehmann-Nitsche y los cantos toba/qom

Lehmann-Nitsche fue un antropólogo y médico alemán que en el último año del siglo XIX viajó a la Argentina para desarrollar su profesión en el ámbito del Museo de La Plata (Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata). Entre sus multifacéticos intereses tuvieron cabida las expresiones musicales criollas y las de varios pueblos originarios asentados en territorio argentino. Lehmann-Nitsche realizó 246 grabaciones fonográficas con ambos tipos de manifestaciones musicales entre 1905 y 1909[3]. Aproximadamente 40 de esas grabaciones fueron efectuadas en 1906, en el ingenio azucarero La Esperanza de San Pedro de Jujuy, con miembros de los pueblos toba/qom, chiriguano, wichí y chorote. Una de las cosas que sorprendió a Lehmann-Nitsche fue la gran diferencia de dinámica que presentaban los cantos toba/qom. Para atenuar esa diferencia colocó el fonógrafo sobre una pequeña mesa con ruedas con el propósito de alejarlo del cantor en el momento del *fortissimo*. Más allá del carácter anecdótico, el caso devela un aspecto de una experiencia de audición con la otredad. Es

[3] Una selección de esas grabaciones fue editada en García 2009.

imposible saber si esa diferencia de dinámica era interpretada por el científico alemán en términos de saturación o de otra cualidad acorde a sus preferencias estéticas. No obstante, este caso pone al descubierto dos cuestiones. Por un lado, muestra que es posible hallar información sobre las experiencias auditivas en las descripciones que aparecen en las fuentes sobre los usos de las tecnologías de grabación. Por otro lado, demuestra que cuando el cronista no es etnomusicólogo los relatos de las vicisitudes de grabación suelen estar menos filtrados por las exigencias de objetividad que fija la disciplina. Tal vez un experto en grabación fonográfica no hubiera recurrido al artilugio al cual recurrió Lehmann-Nitsche y, de haberlo hecho, muy probablemente no se hubiera atrevido a ventilarlo en uno de sus manuscritos.



Fig. 1.: Robert Lehmann-Nitsche (derecha) y Aniceto Pozo. Fuente: *Rodolfo Lenz. Cincuenta años de investigación de la cultura chilena*. Catálogo, Biblioteca Nacional de Santiago de Chile (2001).

2. "Dentro del propio cerebro todo se desordena"

Este caso podría ser presentado con un subtítulo diferente: "Subjetivemas, modalizadores y otros recursos literarios y argumentativos". Ya veremos porqué. La expresión entrecomillada del primer subtítulo es parte de un texto de Martin Gusinde y constituye una descripción de su experiencia de audición de los cantos selknam:

"La uniformidad monótona de este canto me resultaba siempre muy molesta después de no más de diez minutos. Como simple oyente se siente que los nervios adquieren una irritabilidad en la que dentro del propio cerebro todo se desordena". (Gusinde 1982: 729)

Martin Gusinde fue antropólogo y misionero de la Sociedad del Verbo Divino y es el autor de una de las obras capitales de la antropología: *Die Feuerland Indianer* (*Los indios de Tierra del Fuego*). Gusinde realizó cuatro viajes a Tierra del Fuego en donde grabó con un fonógrafo y, al menos 30 cilindros de cera, varios cantos a hombres y mujeres yamana, kawésqar y selknam, entre marzo y diciembre de 1923. Las grabaciones fueron enviadas al Phonogramm-Archiv de Berlín para ser estudiadas por el musicólogo austríaco Erich von Hornbostel. Gusinde mostró su interés por los cantos de los pueblos fueguinos también en la mencionada obra, donde incluyó descripciones y transcripciones musicales de los cantos, e información sobre cómo él los percibía. La cita pone en claro que las expresiones vocales fueguinas no eran para él algo agradable. Otras descripciones confirman esta impresión, como por ejemplo la siguiente:

"Estas palabras mal pronunciadas y por lo tanto en su mayor parte incomprensibles se van diciendo sólo aisladamente durante el canto monótono, en forma tal que nadie les presta atención. De todos modos, no contienen nada notable". (Gusinde 1982: 730)

Para los oídos de Gusinde los cantos selknam resultaban monótonos y uniformes, lo cual queda plasmado en sus escritos mediante el uso de subjetivemas, modalizadores y otros recursos literarios y argumentativos. Gusinde no es una excepción. Varios cronistas coinciden en sus apreciaciones con respecto a los selk-

nam y a otros pueblos fueguinos. Para Louis-Ferdinand Martial[4], los cantos yagan "consisten en melopeas de una extensión arbitraria" ([2004: 46]); para Carlos Gallardo[5], los selknam "sólo producen ruidos sin armonía; su melopeya es triste, monótona, insípida, chata, sin el más mínimo asomo de belleza" (1910: 163); para Roberto Dabbene[6], consisten "en la repetición de dos o tres motivos y no tienen ningún significado" (1911: 1983); y para Antonio Coiazzi[7], los selknam cantan "con ritmo lúgubre y monótono palabras incomprensibles en un tono ya fuerte, ya bajo, ya bajísimo" (1914: 62). También para el área chaqueña, los juicios de los cronistas expresan la misma opinión: para Enrique Palavecino[8], los cantos pilagá consisten en "palabras repetidas con una melodía simple y monótona y de ritmo recurrente" (1933: 567); para Alfred Métraux[9], las "canciones mataco [wichí] y pilagá son una sucesión de sonidos monótonos y cavernosos seguidos por una serie de cambios de altura y volumen". (1946: 339).

Todos estos testimonios, y muchos otros que no he incluido para no abrumar al lector, animan la sospecha que fue anunciada y que será desarrollada en el apartado final. Pero antes se impone responder uno de los interrogantes planteados al comienzo: ¿son estas narraciones testimonios fidedignos de las experiencias auditivas de los narradores? En otro trabajo (2015) he respondido esta pregunta de manera afirmativa argumentando que la autoridad que se atribuían los cronistas por pertenecer a una religión, una fuerza militar, una "raza", una cultura y/o a la comunidad científica, daba lugar a una comunicación franca de sus impresiones auditivas mediante la escritura. En principio, ningún precepto ético, estético o epistemológico ponía en duda el derecho a expresar el resultado de la percepción de las expresiones sonoras ajenas a su cultura.

[4] Marino francés que estuvo al mando de la Misión Científica del Cabo de Hornos (1882-1883).
[5] Botánico e ingeniero nacido en Argentina.
[6] Ornitólogo italiano.
[7] Misionero salesiano.
[8] Etnógrafo argentino.
[9] Antropólogo suizo.

3. Las onomatopeyas

La pregunta que este caso parece responder es ¿para quién escribe el cronista? o, como fue expresado al comienzo, ¿qué tipo de lector aparece configurado en la narración de sus experiencias? A pesar de la limitación de las onomatopeyas para representar fenómenos sonoros, muchos cronistas las emplearon con la intención de dar cuenta de aquello que sus oídos percibían. Veamos dos ejemplos, uno de Ramón Lista[10], referido a los selknam, y otro de Johann Rudolf Rengger[11], referido a los "primitivos habitantes de Paraguay":

"Sus cantos son monótonos y tristes, con frecuencia se deja oír en la noche este martilleo vocal: eyay, niyay – yegay, yagoni." (Ramón Lista 1887: 102)

"Ubicándose en medio de un círculo que hicimos a su alrededor se puso a cantar: a, y, ho, hi, ho, y, ha, hu, hu, hi, ha, ho, ha… etc." (Johann Rudolf Rengger 2010: 127 [1818-1826])

El uso de onomatopeyas para representar fenómenos sonoros devela dos suposiciones. Por un lado, devela la creencia por parte del cronista de que las onomatopeyas son capaces de representar varias o todas las dimensiones acústicas del fenómeno. Por otro lado, pone al descubierto la creencia en una decodificación unívoca, certera y uniforme de las mismas. Es decir, evidencia la convicción de quien las usa de que los patrones de percepción auditiva, los juicios estéticos y las formas de representación son universales. En este marco de pensamiento, el cronista supone un lector construido a su semejanza: escribir para ese lector es equivalente a escribir para sí mismo. De esto se infiere que el uso de onomatopeyas lleva a una suerte de doble reducción: reduce drásticamente la multidimensionalidad de las expresiones sonoras de la otredad y menoscaba la diversidad de decodificaciones que pueden suceder dentro de la sociedad del propio cronista.

---

[10] Explorador y militar argentino, responsable de una de las matanzas del pueblo selknam.
[11] Farmacólogo suizo.

4. Enunciados estéticos y analíticos

Como fue dicho en la descripción del segundo caso, las grabaciones de Martin Gusinde fueron estudiadas por Erich von Hornbostel (1913, 1936 y 1948). A diferencia del colector, Hornbostel escuchó los cantos de Tierra del Fuego en Berlín, bajo la mirada rigurosa de la ciencia y no frente a un "primitivo". Así, su asombro se alzaba frente al fonógrafo y bajo el paradigma de una ciencia que le reclamaba mantener distancia y reprimir todo intento de manifestación de la subjetividad. La musicología comparada, como se la llamó, prescribía que el analista no debía oír por él, sino por la ciencia, y ésta carecía de sensibilidad porque su labor se circunscribía a explicar. El análisis de Hornbostel fue sumamente devoto de ese precepto positivista. Sin embargo, en un párrafo referido al canto de los fueguinos parece escapar a su influencia al expresar un juicio de carácter estético:

"Podemos describir el canto indígena mediante epítetos tales como enfático, patético, emocionante, grave, solemne, mesurado, ponderable, severo, etc. (lo cual también podría decirse de la danza, el comportamiento motriz general y el carácter indígenas)" (1936: 361)[12].

Después del punto que cierra la oración anterior, la musicología comparada vuelve a controlar la pluma de Hornbostel dando lugar a enunciado analítico que procura explicitar los "rasgos responsables" de la apreciación estética del musicólogo:

"Entre los rasgos responsables de esta impresión se encuentran acentos fuertes (a menudo incrementados por una expiración audible) sobre casi todas las negras; una tendencia a conectar las notas mediante *portato* y a subdividir las notas prolongadas con pulsaciones; siendo el tempo moderado o bastante lento y constante a lo largo de todo el canto." (1936: 361).

---

[12] "[…] we may describe Indian singing by such epithets as emphatic, pathetic, impressive, grave, solemn, dignified, weighty, stern, etc., (which would also apply equally to the Indian s dancing, general motor behavior and temper). Among the features responsible for this impression will be found strong accents, often further increased by audible expiration, on almost every crochet; a tendency to connect the notes by a *portato* and to subdivide lengthened notes by pulsations; the time being moderate or rather slow and remaining constant throughout the song" (Hornbostel 1936: 361).

Puede observarse que la primera oración constituye un juicio de carácter estético que provee una caracterización holística del canto. En cambio, la segunda oración constituye un juicio analítico, el cual recurre al tecnicismo de la musicología para desarticular la expresión sonora en diversos parámetros. El propósito justificativo del segundo enunciado con respecto al primero, retrata muy bien la tensión que se produce entre la demanda de objetividad y de despersonalización que el paradigma científico le exigía a Hornbostel y su percepción auditiva condicionada por su pertenencia a un medio cultural y estético particular. Este caso pone en evidencia que también es posible encontrar indicios de cómo el analista percibe la otredad en escritos supuestamente asépticos de toda subjetividad.

La sospecha

¿Es posible formular una idea que trascienda los casos presentados y, a la vez, recoja los interrogantes iniciales? La respuesta afirmativa a esta pregunta es un desafío que vale la pena transitar. No obstante, como en todo intento de generalización, deben identificarse las situaciones que atentan contra una inferencia de esa naturaleza. Entre ellas se encuentran las siguientes:

a. Contraejemplos

Aunque no he hallado hasta el momento evidencias en las fuentes consultadas, sabemos que fuentes para otras épocas y áreas atestiguan reacciones distintas a las señaladas. Un caso muy conocido es el del ministro calvinista Jean de Léry, quien al referirse a los pueblos originarios de Rio de Janeiro expresó: “[…] quienes no los han oído, jamás habrían creído que fueran capaces de cantar tan bien juntos […] quedé completamente cautivado […]” (de Léry 1578, citado en Cooley y Barz 2008: 6).

b. Contradicciones

En oportunidades un mismo cronista expresa opiniones diferentes con respecto a lo que percibe. Esto puede deberse a un cambio

real de actitud o al hecho de estar frente a distintas músicas de un mismo pueblo o a otras inextricables variables. Por ejemplo, Alfred Métraux después de formular en reiteradas oportunidades que los cantos pilagá eran "monótonos", exclama "Las pequeñas tienen canciones encantadoras" (1937: 400).

c. Polisemia

Hay que considerar que los términos que expresan juicios de valor pueden no adquirir el mismo significado en todos los cronistas. Esto depende de muchas variables: competencia lingüística, profesión, propósitos, orientación ideológica, perspectiva científica, preferencias estéticas, o de una serie innumerable y caprichosa de circunstancias y actitudes.

d. Intervenciones múltiples.

Asimismo, se debe tener en cuenta que habitualmente las fuentes tienen más de una intervención, como las de copistas, traductores, editores, imprenteros y otros, cuyos fines o descuidos pueden sesgar los registros de los cronistas.

A pesar de la presencia ineludible de todos estos escollos, la coincidencia en el contenido de los juicios estéticos abre la posibilidad de efectuar una interpretación que vaya más allá de los casos presentados. Como vimos, para los oídos de los cronistas europeos y para los de aquellos que sin haber nacido en Europa fueron socializados bajo el mismo paradigma de pensamiento y sensibilidad[13], los cantos de los pueblos originarios sonaban "mo-

[13] El concepto que mejor retrata esta condición es el de "eurocentrismo". Aníbal Quijano explicita claramente su alcance: "El eurocentrismo, por lo tanto, no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía. Y aunque implica un componente etnocéntrico, éste no lo explica, ni es su fuente principal de sentido. Se trata de la perspectiva cognitiva producida en el largo tiempo del conjunto del mundo eurocentrado del capitalismo colonial/moderno, y que *naturaliza* la experiencia de las gentes en este patrón de poder. Esto es, la hace percibir como *natural*, en consecuencia, como dada, no susceptible de ser cuestionada" (2007: 94).

nótonos", "lúgubres", "molestos", "tristes", "insípidos", "chatos", "simples", "recurrentes", "cavernosos", "incomprensibles" y carecían de "belleza", "sentido" y "armonía". Este escenario lleva a pensar que si hubo – y hay – una mirada y una narrativa colonialistas que han sido denunciadas por varios pensadores, es lícito suponer que también hubo – y hay – un "dispositivo de audición colonialista" que conduce las experiencias de audición con la otredad hacia una misma dirección. El marco temporal en el cual se dan los casos que he presentado, deja en claro que el calificativo "colonialista" no se refiere a la ocupación militar y al control jurídico de un territorio y de quienes habitan en él, sino a herencias coloniales de pensamiento y acción que sobreviven explícita o enmascaradamente a las conquistas territoriales. Esta idea, en el seno del Grupo Modernidad/Colonialidad, es conocida con el término "colonialidad". Lo que el análisis de los casos hace sospechar es que esas herencias son también de carácter perceptivo. Más precisamente, se trata de una actitud o posición de audición que opera mediante la verticalidad y que es validada y validante de un proyecto cartográfico estructurado a partir de un centro que extiende su poder hacia sus periferias.

El dispositivo colonialista de audición se manifiesta, entonces, en una suerte de contexto colonial de percepción, en el cual confluyen fuerzas ideológicas, estéticas y, en algunos casos, científicas. Este contexto parece operar como una matriz semiótica que comprende: sujetos que escuchan con oídos disciplinados bajo un misma lógica, con poder para producir narrativas sobre sus experiencias auditivas y convicción de que existe una manera transparente de transmitir esas experiencias, y sujetos "otros" que son oídos, en presencia o en ausencia, y que muchas veces son considerados *a priori* como "inferiores", "subdesarrollados", "primitivos", "salvajes", "violentos", "perezosos", "sacrílegos", "pre-racionales", "sospechosos", "indefensos", etc. Uno de los resultados del accionar de este dispositivo es un conjunto de narrativas etiquetadas como "saber" o "conocimiento" que ha alimentado el imaginario sonoro europeo sobre los pueblos de América y, tal vez también, de otras latitudes.

La lectura crítica de las fuentes devela que el dispositivo de audición colonial deja rastros. Se los encuentra detrás de los usos tecnológicos con intención correctiva (caso 1), de la constitución de una autoridad que habilita el juicio estético sobre el otro (caso 2), de la convicción de una comunicación cristalina y unívoca de la percepción de los fenómenos sonoros de la otredad (caso 3), del poder de la ciencia para reducir las impresiones auditivas a enunciados racionales (caso 4) y, tal vez también, detrás de muchas otras prácticas. El desafío consiste en extender la sospecha, es decir, en buscar rastros en todos los lugares donde el oído, en tanto órgano cultural, esté comprometido en la percepción y consecuente descripción de los mundos sonoros de la otredad.

Bibliografía

Barz, Gregory F. & Timothy J. Cooley, eds. 2008. *Shadows in the Field.* New York/Oxford: Oxford University Press.

Coiazzi, Antonio. 1914. *Los indios del archipiélago fueguino.* Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

Dabbene, Roberto. 1911. *Los indígenas de la Tierra del Fuego. Contribución a la etnografía y antropología de los fueguinos.* Buenos Aires: La Buenos Aires.

de Léry, Jean. 1578. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil.* La Rochelle: Antoine Chuppin.

Gallardo, Carlos R. 1910. *Los Onas.* Buenos Aires: Cabaut y Cia. Editores.

García, Miguel A. 2015. "Un oído obediente (y algunas desobediencias)". En: Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel A. García, editores, *Los mundos audibles de Sudamérica*, 197-210. Berlín: Instituto Iberoamericano de Berlín.

García, Miguel A. 2012. *Etnografías del Encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas. Serie Antropológica.* Ediciones del Sol.

García, Miguel A. 2009. *Robert Lehmann-Nitsche. Walzenaufnahmen aus Argentinien 1905-1909. Grabaciones en cilindros de Argentina 4/5.* Historische Klangdokumente. Berlin: Berliner Phonogramm-Archiv, Staatliche Museen zu Berlin / Iberoamerikanische Institut.

García Gutiérrez, Antonio. 2007. *Desclasificados. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación.* Barcelona: Anthropos.

Hornbostel, Erich M. von. 1913. "Melodie und Skala". *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für* 1919 (19): 11-23.

Hornbostel, Erich M. von. 1936. "Fuegian Songs". *American Anthropologist* 38: 357-367.

Hornbostel, Erich M. von. 1948. "The music of Fuegians". *Ethnos* 13: 61-102.

Gusinde, Martin. 1931-1939. *Die Feuerland Indianer*. Viena: Anthropos.

Gusinde, Martin. 1982. *Los indios de Tierra del Fuego*. Buenos Aires: CAEA.

Latour, Bruno. 2005. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Lista, Ramón. 1887. *Viaje al país de los Onas – Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Establecimiento Tipográfico de Alberto Nuñez.

Martial, L.F., J. Deniker, P. Hyades. (D. Legoupil y A. Priero editores científicos). 2004. *Etnografía de los indios yaghán en la Misión Científica del Cabo de Hornos 1882-1883*. Punta Arenas: La Prensa Austral.

Métraux, Alfred.1946. "Ethnography of the Chaco". En *Handbook of South American Indians* 1.Julian H. Steward ed., 197-370. Washington DC: Smithsonian Institution.

Métraux, Alfred.1937. "Études d'Éthnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco)". *Anthropos* XXXII: 171-194, 378-401.

Palavecino, Enrique. 1933. "Los indios pilagá del río Pilcomayo". *Anales del Museo Nacional de Historia Natural Bernardino Rivadavia* XXXVII: 517-582.

Quijano, Aníbal. 2007. "Colonialidad del poder y clasificación social". En: *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad espistémica más allá del capitalismo global*, Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel, editores, 93-126. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Rengger, Johann Rudolf. 2010. *Viaje al Paraguay en los años 1818 a 1826*. Traducción anotada y prefacio por Alfredo Tomasini y José Braunstein. Asunción: Editorial Tiempo e Historia.

Said, Edward. 2004. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

Santos, Boaventura de Sousa. 2009. *Una epistemología del sur*. México: Clacso, Siglo XXI.

Sterne, Jonathan. 2012. *The sound studies reader*. London and New York: Routledge.

Jonathan D. Hill

NATIVE MUSICAL TRADITIONS AND CHANGING GLOBAL SOUNDSCAPES IN SOUTH AMERICA

Introduction

The study of native musical practices and associated cultural meanings in Lowland South America has recently begun to grow at a more rapid pace. Several generations of anthropological researchers in Lowland South America have reported on the importance of verbal and instrumental genres of music in collective rituals and ceremonies. Yet only in the last thirty or so years have anthropologists who are trained as ethnomusicologists gone into the field with the specific goals of recording indigenous music and understanding how the production of musical sounds is situated in people's everyday social and economic activities, their forms of political organization and history, and their ways of conceptualizing nature and cosmos. A 1993 overview of the ethnomusicology of Amazonia concluded that "substantial works on the topic can be counted on the fingers of one hand" (Beaudet 1993: 527, my translation) and included two studies of vocal music among Gê-speaking peoples (Seeger 1987; Aytai 1985), one survey of Nambicuara music (Halmos 1979), and two works on music of the Tupí-speaking Kamayurá (Menezes Bastos 1978, 1989). By 2000, this list had grown to include major new studies of music among the Warao (Olsen 1996), Arawak-speaking Wakuénai (Hill 1993), and Tupí-speaking Wayãpi (Beaudet 1997). And in the last two decades, a number of important theses, dissertations, and books have expanded the field in new directions (Piedade 1997, 2004; Mello 2005; Brabec de Mori 2011, 2015; Seeger 2004; Deise Montardo 2009; Pedro Cesarinho 2008, 2011; Hill and Chaumeil 2011). In addition to this growing number of book-length studies, an increas-

ingly rich literature on specific genres of indigenous Amazonian music began to appear in scattered journals and edited volumes (Avery 1977; Beaudet 1989, 1992, 1999; Canzio 1992; Chaumeil 1993; Graham 1986; Hill 1979, 1986, 1987, 1994; Menezes Bastos 1995, 1999, 2011, 2013, 2014; Seeger 1979, 1991; Piedade 1999, 2011, 2013, 2014; Mello 2011). My paper will build upon this rapidly growing field of study and provide a survey of recent ethnomusicological research in Lowland South America that has demonstrated how native musical traditions are creative, dynamic sociocultural processes in which musical sounds and voices play a central role in such varied domains as gender relations, ecology, exchange, hierarchy, ritual, cosmology, and history.

Among other things, the new generation of ethnomusicological research in Amazonia has demonstrated that the study of indigenous music is anything but a narrowly specialized, esoteric field; rather it is an expansive process that has identified previously unopened portals into and untrodden pathways across many of the most thematic topics within anthropology. The strength of the new generation of ethnomusicology in Amazonia is not only that it explores music in conjunction with many classical anthropological topics such as gender, ecology, violence, exchange, hierarchy, ritual, cosmology, and history; but also that it does so with respect to current anthropological interests such as the ethnography of the senses, a focus on meaningful human engagement with the natural environment, and the intersection of different "regimes of value" as Amazonia becomes more closely connected to other parts of the globe. Moreover, this holistic, integrated approach to studying indigenous Amazonian music is not merely another layer of symbolic or other meaning on the traditional cake of anthropological culture; it is rather taking us more and more deeply into the very core of these indigenous cultural worlds and, in the process, transforming the way anthropologists understand the rich diversity of cultural and linguistic traditions that continue to develop in the indigenous communities of Lowland South America.

Earlier generations of anthropologists documented the great significance of indigenous narratives about the origins of ritually powerful genres of singing and chanting as well as associated genres

of instrumental music played on a bewildering variety of wind instruments – flutes, trumpets, and clarinets. Yet despite a widespread recognition that the acquisition of specialized musical practices had momentous consequences for early humans (i.e., mythic ancestors or primordial human beings) and played a direct role in the creation of fully differentiated human social worlds, studies of these musical forms and their complex interrelations with narrative practices only began to take shape in recent decades.

Interest in these interconnections between music and myth can be traced back to Levi-Strauss's influential argument that mythology forms a mediating category between "two diametrically opposed types of sign systems – musical language on the one hand and articulate speech on the other" (1969: 27). Although Levi-Strauss never clearly demonstrated his theory of myth as the mediator between musical language and articulate speech in *The Raw and the Cooked* (1969) or the other three volumes of the *Mythologiques* (1973, 1978, 1981), his structuralist approach did stimulate subsequent generations of researchers to look more closely into the nexus of interrelations between myth and music.

Two pioneering studies, one in cultural anthropology (Seeger 1987) and the other in linguistic anthropology (Basso 1985), opened the way for the surge of interest in ethnomusicology that began in the 1980s and '90s and that continues today. These two strands became increasingly intertwined in the discourse-centered approaches to culture that emerged in the 1980s and '90s. Works such as *Native South American Discourse* made an important contribution to ethnomusicology by demonstrating that "It is impossible to study language use in lowland South America without paying attention to the intimate relationship between musicality and speech" (Sherzer and Urban 1986: 9). By giving fine-grained attention to the rhythm, tonality, meter, timbre, in short, musicality of discourse genres that are not overtly identified as music, the analyst can discover an entire range of meanings that are overlooked in other approaches. The boundaries between spoken speech and sung speech are by no means clear-cut. In many cases, the musicality of speech is conceptually and pragmatically integrated within genres of spoken speech, such as narratives and ceremonial dia-

logues. Discourse-centered studies have demonstrated the complexity of interrelations between spoken and sung discourse genres, of music-within-and-about-myth and myths-about-and-within-music. In short, indigenous genres of sung speech in Lowland South America cannot be adequately understood apart from genres of spoken speech and the subtle shadings of musicality and semanticity embodied in all genres of oral discourse.

After providing a brief survey of how ethnomusicologists working in Lowland South America have developed new ways of understanding such varied topics as gender relations, ritual and cosmology, ceremonial exchange, environmental relations, and history, I will explore the tension between two processes that work in tandem in the indigenous musical traditions of the region. On the one hand, musicalized genres of speaking and related genres of instrumental music are the most important medium through which vital cultural and linguistic forms, values, and knowledge are transmitted with minimal changes across multiple generations of human existence. On the other hand, these same genres of vocal and instrumental music are the basis for radically transforming received social traditions in contexts of rapid, often traumatic historical changes. In my recent efforts at understanding this musical dialectic of continuous cultural transmission and radical social transformation, I have developed a concept called "musicalizing the other". Researchers working in diverse regions of South America have documented the importance of musical performance as a process of acknowledging the otherness of the other (defined not only as other indigenous groups, affines, and non-indigenous peoples, but also as non-human species or objects, and various categories of spirit-beings), or making history through engaging and sharing the social time and space of others, yet always returning to one's own identity.

The final section of my paper will explore some of the diverse ways in which native South American musical traditions, understood as dynamic socio-historical processes of "musicalizing the other", have served indigenous communities as ways of engaging with non-indigenous people and institutions. Case studies from my own fieldwork with indigenous Arawak-speaking communities in

Venezuela and Colombia will demonstrate the power of collective shamanic musicalization as forms of historical engagement with non-indigenous agents whose activities threaten the current existence and future persistence of local indigenous communities and their distinctive cultural practices. Other case studies will provide a brief survey of how indigenous communities are engaging with popular musical genres that are becoming increasingly accessible via mass media, the internet, and new social media. These culturally specific ways in which native musical traditions are changing in the context of global soundscapes provide important insights into how indigenous communities are navigating contemporary identity politics in South America.

Brief Survey of Ethnomusicology in Lowland South America

Attention to musicality, musical performance, and their interrelations with language and speech has grown exponentially in the last two-to-three decades, but the degree to which specific topics have been developed is highly variable and inconsistent. In some topical areas, such as gender relations and ritual/cosmology, there has been a rapid proliferation of new publications that are beginning to provide the basis for a completely new comparative understanding of music and gender. For example, earlier generations of ethnologists tended to characterize the sacred flutes played in collective rituals throughout the Upper Xingu region as an exclusively male-dominated musical practice that only served to more sharply divide men – the owners of the instruments – from women, who lost their ownership of the flutes in mythic times. In place of this simplistic, polarized view of ritually powerful men versus mythically disempowered women, we are now beginning to gain a far more nuanced and sophisticated understanding of how women's singing and men's instrumental music are two sides of a single, complex set of ritual performances that can be understood as a social poetics of death, life and love. Among the Arawak-speaking Wauja, women compose *kawokakumã* songs using melodies from the men's sacred *kawokâ* flute music (Piedade 2004, 2011, 2013; Cruz Mello 2005, 2011). In addition, women compose new songs from their dreams that subsequently become the basis

for new melodies in the men's repertoire of *kawokâ* flute music. The men's musical techniques of motific variation, the women's composing songs through lexicalizing flute melodies and dreaming new melodies, and the passing back and forth of dreamed, memorized melodies across the gender divide between men and women integrates these two sides of Wauja social poetics (Hill 2013). The women's songs socialize the men's flute music through adding meanings drawn from the mythic past and everyday social life to the same melodies. By means of this two-stage, dialogical process of men's flute-playing and women's singing, a Wauja poetics of social life transforms the predatory violence of dangerous spirit-beings (*apapaatai*) into the harmonious, yet provocative, sexual relations between men and women.

It is noteworthy that this new, deeper and more nuanced understanding of gender relations in the Upper Xingu region would almost certainly not have emerged without the close collaboration between a male and female team of field researchers (husband and wife – Acacio Piedade and the late Maria Cruz Mello) who were both highly accomplished musicians (composers and performers) as well as doctoral candidates in social anthropology. And we now have a second male and female research team, an ethnomusicologist (Tomasso Montagnani) and a linguistic anthropologist (Bruna Franchetto), who are providing equally in-depth studies of the Carib-speaking neighbors of the Wauja, the Kuikuru. Taken together these studies have demonstrated that there are homologous complexes of male-controlled sacred flute music and women's ritual singing among the Arawak-speaking Waura (Piedade 2004, 2011, 2013; Mello 2005, 2011) and the Carib-speaking Kuikuru (Franchetto and Montagnani 2012; Montagnani 2011). Although Waura and Kuikuru communities have developed these ritual complexes in linguistically and culturally distinct ways, they have synthesized these masculine and feminine forms of lexical-musical creativity into virtually identical overall patterns of collectively enacting the powerful beings of myth. The Upper Xingu demonstrates how ritual communication is better understood as a process that simultaneously supports external linguistic differences within multilingual discursive areas (Basso 2009, 2011) and complex internal differentiation with deep historical roots (Gumperz

1996). In the case of the Upper Xingu, the arrival of Carib- and Tupi-speaking groups during the late colonial period (Basso 1995; Heckenberger 2005) means that these processes of intercultural relatedness have been unfolding over a period of approximately two-and-a-half centuries.

We are reaching a point in the history of ethnomusicology and the ethnology of Lowland South America where there is a sufficient amount of reliable, high-quality ethnographic knowledge based on intensive, long-term fieldwork with specific indigenous peoples and a critical mass of professionally archived research collections of recorded musical and verbal arts that new comparative understandings of the place of musical sounds and words in ritual and cosmology are possible. Specialized genres of musical and verbal art are intertwined throughout the region, and it is through studying the interrelations between music and speech (or musicality and lexicality) that the most important advances are being made. As mentioned above, one way of approaching these complex interrelations is to follow Levi-Strauss's idea of exploring mythic narratives as the mediating category between musical language (e.g., specialized genres of ritually powerful discourse) and the language of everyday speech (e.g., the fully lexicalized discourses of social dialogue and conversation). This approach calls attention to the intertextual linkages between mythic meanings and musical sounds. Mythic narratives about music and its origins can be understood as a metadiscursive commentary about musical-verbal arts, or an intracultural/-linguistic translation between specialized, ritually powerful genres of musicalized speech and the articulate speech of everyday social life. Among the Arawak-speaking Wakuenai of the Upper Rio Negro in Venezuela, for example, a mythic narrative about the origins of ritually powerful chanted and sung speech (*malikai*) explains how this discourse genre originated when the body of the primordial human being of myth emitted powerful sounds that opened up the world for the first time and created all the species and objects of the natural world.

"Kuwái began to speak the word-sounds that could be heard in the entire world. The world was still very small. He began to speak,

'Heee'. The sound of his voice ran away and opened up the world"[1].

Later, in a dialogue between Kuwái and a wasp-person messenger (*Kaalimaatu*), Kuwái performs a soliloquy in which he reveals that the secret to his life-giving, world-creating powers is that his body consists of all material things – water, trees, vines, stones, steel tools – with the exception of fire. These two passages of mythic speech explain the fundamental principles of ritual power in Wakuenai society: that it is musical (a sound that opens up the world) and that it emanates from a mythic being who includes all things within a single being. Non-specialists listening to this mythic narrative can thus gain a basic understanding of the workings of ritual power even though only accomplished specialists, called *malikai liminali* (owners or keepers of the sacred chants), can truly understand the secret musical language performed in rituals.

In a more general, comparative sense, this approach to understanding interrelations among myth (verbal art), music (ritual performance), and articulate speech is useful for interpreting the plethora of mythic narratives found across Lowland South America that describe the origins of musical practices – both verbal and instrumental – as a radical step in the process of creating culturally and linguistically specific universes of form and meaning from the undifferentiated animal-humanness of primordial mythic times. The origin of ceremonial dance-music, called *madzerukai*, among the Wakuenai of Venezuela, for example, is understood as the pivotal moment in the creation of a fully human social world. For it was through teaching this ceremonial dance-music – songs and various instrumental pieces – that the mythic owner of manioc and other garden plants taught his sons how to ask their ceremonial hosts for food, drink, and other things. Ceremonial singing and music-making was thus the first moment when the animal-humans of mythic times began to interact in a peaceful manner and through reciprocal giving-and-taking rather than through endless cycles of violence and revenge.

[1] Digital recordings of these narratives are available on the Archives of Indigenous Languages of Latin America (AILLA) website (*www.ailla.utexas.org*) in the third Curripaco collection (KPC003R301, 'The Powerful Sound that Opened Up the World').

This mythic approach to musical performance is an important point of departure for understanding the interrelations between music and speech in Lowland South America. However, it is only one of several possible approaches, and in my view it is not the most important and productive one for ethnomusicologists. By looking at mythology as the mediating category between musical language and articulate speech, the Levi-Straussian model privileges myth over ritual performances of music and the language of everyday social life. When we remove myth from the pedestal that Levi-Strauss placed it upon and instead place musicalized speech and sound at the center of analysis, a much more interesting theoretical approach to myth-music interrelations begins to come into view. Placing musical sound and speech at the center leads to an understanding of music as the principle means of mediating relations between the animal-humans of primordial mythic times and fully human beings, both living and dead, of historical times. And by extension, music becomes a means for mediating relations between human beings as members of social communities (however locally defined as families, clans, phratries, language groups, etc.) and a wide variety of 'others', defined not only as mythic animal-humans but also as various categories of spirit-beings, non-human species or objects, other indigenous groups, affines, and non-indigenous peoples. This 'music-centered' approach is supported by a number of ethnographic studies from a variety of linguistic affiliations and across widely separate geographic locations in Lowland South America (Basso 1985; Whitten and Whitten 1988; Graham 1986, 1995; Hill 1993, 2009, 2011; Piedade 2011; Mello 2011; Franchetto and Montagnani 2012). Music, or more specifically musicalized speech and instrumental sound, provides a privileged means for human trafficking with the undifferentiated world of mythic animal-humans, while language and speech (including mythic narratives) are the pathway to fully differentiated, socialized men and women and clearly distinct groups of kin and affines. Yet the boundary between music and speech, or musicality and lexicality, is extremely fuzzy and permeable, and it is precisely in these gray areas of lexicalized musical sounds (e.g., musical 'voices') and semi-lexicalized, musicalized speech that we find the sources of shamanic powers of transformation and journeying between regions of the cosmos.

The recent flourishing of ethnomusicological research on gender relations, ritual, and cosmology in Lowland South America has not been matched by the development of a more substantial literature on the importance of music as an adaptive cultural instrument through which native Amazonian peoples have created ways of engaging with the natural environment. I will therefore offer only a brief summary of some of my own work on this topic in hopes of inspiring other researchers to consider initiating comparable studies in their own field-based writings. In a number of short publications (Hill 1984, 1986, 1987, 1989, 1994, 2009, 2011a, 2011b, n.d.), I have explored the ecological dimensions of musical practices among the Arawak-speaking Wakuénai of southernmost Venezuela. Sacred rituals in which shamans and chant-owners perform ritually powerful songs and chants play an important role in shifting local communities into a more tightly integrated, hierarchical mode of political organization during times of seasonal stress, such as the lack of fish and other aquatic animals that people experience during the long April-through-September wet seasons in the Upper Rio Negro (Hill 1984), as well as during periods of interethnic tensions at moments of historical crisis (Hill 1989, 1994). Conversely, collective ceremonial music and dance modulate human social relations into more expansive and egalitarian patterns of exchange between kin and affines in ceremonial cycles called *pudáli*, in which one kin group presents a large gift of smoked fish and game meat to their hosts in another community and receives a reciprocal gift of processed manioc pulp at a later ceremony (Hill 1984, 1986, 1987, 1989, 2009, 2011b). The plant species which the Wakuénai use to make their musical instruments – ceremonial and sacred aerophones – are imbued with a multiplicity of social and mythic meanings, which are in turn connected to the behaviors of various non-human animal and fish species that are the basis of human survival in the Upper Rio Negro (Hill 2011a). Musical sounds and associated discourses about music play a central role in the way indigenous people attribute mythic and social meanings to the variety of natural sounds: the 'singing' of birds, frogs, and insects; or the sound of a river filled with spawning fish. Verbal interpretations of natural and/or humanly fashioned sounds; giving animal names to musical instruments, melodies, or associated

dances; naming animal spirits in ritual chants and songs; and narratives about mythic space-times in which human and animal beings are not yet differentiated; all these practices are ways of relating to the natural environment of the Upper Rio Negro as a universe of sound-producing, signifying animal and fish species (Hill, n.d.). Ethnomusicology and musical anthropology are directly relevant to the new field of multispecies ethnography, or studies of the contact zones "where lines separating nature from culture have broken down, where encounters between *Homo sapiens* and other beings generate mutual ecologies and coproduced niches" (Kirksey and Helmreich 2010: 546). In the indigenous communities of Amazonia, musical performance, musicalized ways of speaking, and narrative discourses about music work to create contact zones with non-human species that allow for 'mutual ecologies' and political economies based on musicalizing the other[2].

Studies of the importance of musical practices as part and parcel of the ways in which indigenous Amazonian peoples understand their place in history between remembered pasts and imagined futures are another topical area that needs to be developed. In a study of 19th Century millenarian movements in the Upper Rio Negro region (Wright and Hill 1986), the use of primary historical sources about the movement led by Venancio Camico on St. John's Day of 1858 allowed for the identification of the exact genre of sacred music that Venancio and his followers were singing at the height of their movement. Significantly, this same genre of sacred music, called *kapetiápani* ("whip-dance"), also became the focal performance led by Wakuénai shamans in July of 1981 during a musical protest against exploitative economic practices by which merchants were increasing the indebtedness of indigenous people living in the Colombian town of San Felipe (Hill 1994, 2002). The spirit-naming practices used in sacred chants and songs are used as an indigenous way of remembering the historical past in narra-

[2] The opportunity for such studies has not yet been realized but would provide a corrective to overly intellectualist approaches, such as perspectivism and other so-called 'ontological' theories, that prioritize thought over hearing, speaking, and other sensuous ways of knowing. Perhaps the answer to Kohn's *How Forests Think* is a monograph-length study on *How Forests Sing*.

tives about the emergence of ancestor-spirits in primordial mythic times (Hill and Wright 1988, Hill 1990). Among the Carib-speaking Makushi and Akawaio of Guyana, a genre of chanted and sung speech known as "memory verses" (*maiyin*) are directly employed in interpreting mythic and historical pasts (Hill and Staats 2002). Moreover, musical practices are important cultural tools that allow indigenous Amazonian peoples to create new interpretive and political spaces as they navigate through the globalizing nation-states of contemporary Latin America.

Musical Dialectics: Formalization and Transformation

Musical practices simultaneously encompass distinct, yet interrelated, processes of 1) formalization, or the building of continuity through an ideal of perfect transmission of forms and meanings across generations of time, and 2) transformation, or the moving of persons and groups across different mythic worlds, regions of the cosmos, communities of people, stages of the life cycle, geographic places, and historical periods. I will discuss each of these two processes in separate sections below, but it is important to keep in mind that both processes are always operating in any given musical event. One or the other of the two processes acts in a dominant fashion in each musical performance, but the subordinated process is always present and discernible to some degree and there is no simple binary opposition between formalization and transformation.

Musical formalization plays a central role in cultural persistence. Until the relatively recent adoption of written texts, audio and video recordings, the internet, and new media in native communities of Amazonia, the formalization of linguistic and cultural knowledge in musicalized speech and performance was the primary means for transmitting vital knowledge across many generations of time. This formalization, or building continuity and long-term persistence through ritually powerful music, is not a process of freezing time in a supposedly ahistorical mythic time frame or a denial of historical change but a dynamic process of navigating historical time through creating an arc of cultural and linguistic forms that is relatively stabilizing, or changing in only minimal ways.

However, the flexibility of meaning construction allows for radical transformations of the meanings of linguistic and cultural forms through re-signification. For example, the term *maariye* (white heron feathers) refers to *Kuwai,* the primordial human being of myth in the sacred rituals and ceremonies of the Wakuénai of Venezuela. In these traditional contexts, the invocation of *Kuwai* places the collective singing of *kapetiapáni* into a mythic temporal framework which is anything but static, the turning inside-out and upside-down of the world created by the musical naming power of *Kuwai.* However, when the same term was used in performances of a musical protest in July of 1981, it was an evocation of the historical displacements that the Wakuénai, Yeral, and other indigenous peoples of the Upper Rio Negro were experiencing as they became residents of semi- or peri-urban towns of several hundred people rather than smaller, dispersed villages with populations of less than 100.

Musical formalization is also a very powerful, hierarchical process, since it approximates an ideal of perfect transmission of linguistic and cultural forms across many generations of time that have unfolded between mythic ancestor-spirits and their human descendants, both living and dead. When understood as a way of asserting continuity or even permanence of the relations between specific kin groups (phratries or sibs) and geographic places or areas, musical formalization is a territorializing practice, or a way of transforming mere geographic space into humanly significant, cultural place. This territorializing dimension of musical formalization is clearly evident in the Wakuénai practice of spirit-naming called "heaping up the names in a single place." In the second part of childbirth rituals, for example, chant-owners will invoke a generic category of spirit-names, such as aquatic animal spirits (*umawarinai*) and begin 'heaping up the names in a single place' of fish and other edible aquatic species. There is a gradual process of moving from one category of spirit-names to another, such as from aquatic animals to forest animals, but most of the chanted spirit-naming takes place within each category. In terms of musicality, these chants are performed in a steady metronomic rhythm, with little or no change in tempo from beginning to end. Microtonal rising of the pitch is not totally absent but is only minimally

present over the course of the hour-long series of chants[3]. Thus, highly formalized musical chanting and spirit-naming are a means of musically and verbally defining the center of mythic space, the place where living humans are connected to the mythic ancestor-spirits, the geographic locations and territories that the ancestors created for contemporary humanity, and the natural connectedness of newborn infants and their parents via the foods that the parents consume and their transmission to their infant children via maternal milk.

This process of hierarchical territorialization through musical formalization is not oriented to the past in a linear sense, as in the Western view of the historical past as something that is finished and 'behind' or 'beneath' human beings living in the present era. Rather, as is the case among the Nasa of Tierradentro in the Colombian Andes, memory of the past (*Us yakni*) is understood as "the unity of our identity. Our ancestors, the elders, are in front, guiding our actions in the present, the foundations of the future of our people" (Jesus Enrique Pinuacue 1997, quoted in Gow and Rappaport 2002: 58). Wakuenai narratives about the Trickster-Creator (*Made-from-Bone*), for example, are not regarded as something existing only in the past but also refer to a future time when the world will be inhabited by 'new people' (Hill 2009; Wright 1998). And among the Akawaio, Makushi, and other Carib-speaking groups of the Guyana Shield region, hymns and memory verses that form the basis of daily ritual practices in the Alleluia religion are said to be the words they will need to know in heaven. Everyone expects to communicate in heaven using these words, but no one yet knows what the corresponding meanings will be (Staats 2003, 2009). Semantic, or referential, meanings will not carry across to the millennium on the other side of time. Instead, the words as forms or

[3] Digital recordings of *malikái* chanting and singing for childbirth rituals and female initiation are available in the first Curripaco collection (KPC001) in the Archives of Indigenous Languages of Latin America (AILLA, *www.ailla.utexas.org*). Other sound recordings available in the same collection include instrumental and vocal music from the traditional exchange ceremonies, called *pudáli*, shamanic curing songs (*malirríkairi*), and sung demonstrations of melodies played on sacred flutes. The instrumental music of sacred flutes and trumpets along with sacred singing and chanting for male initiation rituals are included in the second Curripaco collection (KPC002).

sound images will persist to the end of time. Perhaps with the slate wiped clear of existing meanings, these sacred linguistic and musical forms will be free to start over again by taking on new meanings. The millennium, or heaven will be a place in which new worlds of meaning will be constructed from the ashes, or empty linguistic and cultural forms, of the present world.

Musical formalization and historical memory are not isolated from improvisation and imagination. Formalization always acts in tandem with the radically transformational powers of musical sound and speech. Musical formalization acts like a 'tether' that keeps transformational powers within limits and under human control. Among the Tupian Kayabi of central Brazil, for example, Jawosi rituals that allow warriors to see their encounters with others 'from the enemy's point of view', place limits on 'Other-becoming', or identification with 'Others'. Jawosi songs are performed as dialogues in which groups of young, mostly unmarried women repeat each of the male warrior-soloist's lines. According to Suzanne Oakdale, the female chorus in Jawosi rituals "may in fact work as a tether, keeping the narrators tied to the living Kayabi community and guarding against too much identification with these others" (2005: 158). This ritual is clearly designed to allow for expression of the radically transformational power of musical speech while at the same time preventing this power from becoming dangerous or even life-threatening for the singer and his audience.

Musicalized speech and sounds are just as widely associated with transformational, shamanic powers of movement, displacement, discontinuity, and historical engagement with various categories of 'others': mythic ancestor-spirits, spirits of the dead, animal and plant spirits, affines, neighboring or distant indigenous peoples, and non-indigenous peoples. In previous publications (Hill 1993, 1994, 2004, 2013), I have used the term 'musicalization' to refer to this process of using non-verbal or semi-verbal patterns of sound to enact various kinds of social transformation: lifecycle transitions, shamanic journeys, exchanges between affines, revitalization movements, political-economic resistance, and so forth. Musicalization, or the production of musical sounds as a way of socializing relations with affines, non-human beings and various

categories of 'others', is perhaps best understood as a process of creating a naturalized social space in which human interactions are densely interwoven with the sounds and behaviors of fish and other non-human animal species. By paying close attention to the details of musical sounds and their organization in ritual and ceremonial performances, we can better understand how indigenous Amazonian peoples enact these transformations between self and other, human and non-human, living and dead, kin and affine.

In formal terms, musicalization is a process of using musicality to activate and energize speech and thus to make it more beautiful, powerful, and capable of transformations. The use of musical sounds to energize speech is perhaps most clearly expressed in shamanic curing rituals, in which loud-soft contrasts, echoing, acceleration and deceleration of *tempo*, *crescendo* and *decrescendo*, microtonal rising, and percussive sounds creates a public social enactment of the shaman's battle with mythic and other supernatural causes of disease. Among the Wakuénai of Venezuela, for example, shamanic singing (*malirríkairi*) is a musical and choreographic process of journeying from the world of living people to the houses of the dead located in a dark netherworld and retrieving the lost souls of sick or dying persons. This process of journeying away from the living and returning with the patient's soul is enacted in a number of ways. Movement, or breaking through to the houses of the dead, is musically performed through the use of sacred rattles made with powerful quartz stones. The accelerating and decelerating percussive sounds of the shaman's rattle serve as sensible markers charting the course of his spiritual travel. In their singing, shamans repeat each verse in a soft, almost ventriloquistic, echoing that musically effects a return to the world of the living. The shaman also uses different starting pitches in each of the many songs making up a curing ritual, and there is considerable microtonal rising of pitch within each of the songs (Hill 1992, 1993). Shamanic singing is always performed while seated on a low bench and facing the eastern horizon, and in the intervals between songs shamans give physical, bodily expression to the musical transformations that are the main channel of engaging with spirits of the dead, mythic beings, and other powerful beings. Between their songs, shamans stand up, take several steps away from their

benches, begin pulling spirits into their rattles by sucking in air and tobacco smoke, and vomit up the physical cause of their patients' disease. Returning to their patients and other family members, they blow tobacco smoke over their heads, suck on the patients' bodies, and vomit up splinters or other disease-causing agents. Shamanic rituals mobilize a combination of musical sounds and bodily actions to transform subjective relations – fear of death, illness and misfortune, conflict and anger – into sensuous, audible, visible, tangible materialities.

These dynamic musical transformations are not merely representations or symbols of the shamanic journey to and from spirits of the dead; rather they *are* the transformation of shamans from living human beings into mythic animal-humans. The shaman's musical journey across different regions of the cosmos is not a process of transforming into animal-humans in order to see humanity from the 'other's' point of view, as certain perspectivist theories would have us believe. Shamanic musical transformations are far more profound and efficacious than a mere shifting of perspective between humans and non-humans, an idea that is based on a simplistic and romantic misinterpretation of myth as a literal crossing over of human consciousness and social cognition into the realm of non-human animal species. Rather, shamanic musical transformations are a singing-into-being (Basso 1985) of a transformational, primordial time and space of mythic animal humans and then employing that transformational space to effect changes in human individuals, families, and communities. Musical transformations – dynamic processes such as acceleration and deceleration, *crescendo* and *decrescendo*, microtonal rising, percussion, and loud-soft contrasts – are ways of transforming sick individuals into healthy persons; restoring proper relations among body, society, and cosmos; moving individuals or groups across stages of the life cycle. Without these musical transformations, there can be no ritual power.

In major rites of passage, such as childbirth and puberty initiation rituals, musical transformations embody within themselves the processes of transition from one stage in the life cycle to another, from unborn fetus inside the maternal womb to newborn infant in

the external social world, or from young boys and girls dependent upon parental nurturance to self-reliant adult men and women. Among the Wakuénai of Venezuela, for example, the most dramatic expression of musical transformation takes place at the moment when a young woman is initiated into adulthood through a series of *málikai* singing and chanting over the sacred food (*káridzámai*) that marks the end of her period of ritual fasting. On the morning of her coming of age ritual, the girl-initiant's mother prepares a pot of hot-peppered, boiled fish or game meat in a large bowl and presents it to a chant-owner (*málikai limínali*). The food is covered with *yagrumo* leaves, but small holes are left in the covering to allow the chant-owner to blow tobacco smoke over the food during intervals between periods of singing and chanting. The chant-owner places a large woven basket upside down over the pot of sacred food and, together with a shaman or other assistant, begins tapping out a loud, rapid rhythm on the basket with ritual whips (*kapéti*). In the opening song for female initiation, the chant-owner uses four distinct pitches and invokes the primordial human mother (*Ámaru*) and child (*Kuwái*) of myth living in the sky-world (*éenu*). After singing the spirit-names of these powerful mythic beings, the chant-owner sings the name of the celestial umbilical cord (*hliépule-kwa dzákare*) that connects the sky-world of mythic, ancestral beings to the navel of the world at Hípana, the place of mythic emergence. The singing and rapid, percussive tapping of whips continues for several minutes before transforming without interruption into a slower chanting of place-names along the Aiarí and Isana rivers. In a series of twenty-one chants lasting for nearly six hours, the chant-owner names all the places along the Isana, Negro, Cuyarí, Guainía, and Casiquiare rivers that form the ancestral territories of the various Wakuénai phratries. In the final chant, ritual specialists name the mythic home of Ámaru at Mutsípani ("Palm grub-dance"), a site along a curved stream near the place of emergence at Hípana. Before performing a final blessing and blowing tobacco smoke over the sacred food for the last time, the chant-owner sings-into-being the celestial umbilical cord that connects the sky-world of mythic ancestors to the world of the living at Hípana. The food and the girl-initiant are then both taken outside where they become the objects of the elders' collective ritual advice, which brings the ritual to an end.

In female initiation rituals, Wakuénai ritual specialists use four distinct, sung pitches in the opening song to directly embodies, or sing-into-being, the chant-owner's movements up to the sky-world of mythic ancestors and connection of this powerful realm to the world of living people via the celestial umbilical cord. Loud, rapid drumming of whips on the overturned basket covering the girl-initiant's sacred food also makes the connection between sky-world and terrestrial world audible and material. When the chant-owner modulates into a slower paced, chanted series of place-names along the rivers criss-crossing the Isana-Guainía drainage area, he materializes the mythic process of creating an expanding world of places through the women's playing of sacred flutes and trumpets in various regions. This dynamic expansion, or 'opening up', of the world is performed as a series of musical transformations in a set of twenty-one chants that make use of different starting pitches, acceleration/deceleration of *tempo*, microtonal rising, percussive sounds, and loud/soft contrasts. Finally, to reiterate the fact that this geographic movement across the world is not just some aimless meandering or wandering around, the closing *mâlikai* song of female initiation returns to exactly the same four sung pitches as the opening song and to the loud, rapid percussive tapping of whips over the upside-down basket. The dynamic musical transformations of the chanted journey, or 'opening up of the world', unfold within the stabilizing opening and closing songs and the naming of the cosmic umbilical cord that connects mythic ancestors to their human descents, both living and dead, at the center of mythic space. In effect, the opening and closing songs are ways of creating the mythic center, the alpha and omega of human social worlds, in relation to which all human social transformations take place as dynamic, chanted musical movements away-from and back-to the center of the world.

Changing Global Soundscapes in Lowland South America

In this concluding section of my paper, I will explore some of the diverse ways in which native South American musical traditions, understood as dynamic socio-historical processes of "musicalizing the other", have served indigenous communities as ways

of engaging with non-indigenous people and institutions. Shamanic singing and collective musical practices that are rooted in principles of shamanic ritual power and journeying across cultural, linguistic, and other boundaries have become forms of historical engagement with non-indigenous agents whose activities threaten the current existence and future persistence of local indigenous communities and their distinctive cultural practices. At the same time, younger generations in many indigenous communities are actively experimenting with musical styles that have become available through mass media, such as radio and television, and through new social media like Facebook. The culturally specific ways in which native musical traditions are changing in the context of global soundscapes is an important field of study for ethnomusicologists and can provide important insights into how indigenous communities are navigating contemporary identity politics in South America.

An excellent example of how shamanic musical traditions serve as a cultural tool for 'musicalizing the other' is found in the published writings of Carlos Alvarado Narváez, known as Mishki Chullumbu (Sweet Bee), a Napo Runa elder who is an intellectual, musician, author, and poet of prodigious insight and talent (Uzendoski n.d.). In addition to being a leader in the organizing of indigenous Napo Runa communities in defense of their territorial and cultural rights, Chullumbu is also the author of an indigenous historical work, *Historia de una cultura a la que se quiere matar, vol. 1 and 2* (*The History of a Culture that they want dead* vol. 1 and 2), that communicates "Napo Runa memory of the past as well as their lived experiences with spirits and beings of the forest" (Uzendoski n.d.). Of particular interest here is the fact that musicality and singing are central features of Chullumbu's historical vision of Napo Runa struggles to persist as an autonomous people in the context of predatory economic practices that began in the Spanish colonial expansion in South America during the 16th century and that continue in the late 20th and early 21st centuries as an increasingly cannibalistic form of conquest. In combination with powerful visionary substances derived from local plant species, music constitutes "a multi-modal technology of sound + substance developed by the ancestors for specific circumstances of healing, sorcery, and/or in this case, escape" (Uzendoski n.d.) from the agents of a

cannibalistic capitalist economy that seeks to destroy and extinguish Napo Runa communities and their distinctive cultural practices.

Indigenous peoples living in the Upper Rio Negro region in the early 1980s were experiencing similar practices of economic exploitation at the hands of local non-indigenous merchants (Hill 1994, 2002). The fact that merchants were placing the Wakuénai, Yeral, and other indigenous peoples into conditions of debt peonage was nothing new, since such practices had been taking place throughout the previous two-and-a-half centuries. What was new in the Upper Rio Negro region in 1981, however, was the fact that the local merchants were intercepting material goods, such as cement and gasoline, that the Colombian and Venezuelan governments had sent to the region for the explicit purpose of providing economic support for urbanized indigenous families, whose way of life required that they have access to such commodities. It was in the context of this doubly exploitative form of capitalism in which indigenous people were being indebted by purchasing materials that had been stolen from them in the first place that a powerful shaman from a nearby village led a group of Wakuénai and Yeral families in a series of musical dances on *mawi*, or *yapurutu*, flutes, and a variety of other vocal and instrumental performances that formed the main activities of a traditional *pudali* ceremony. This musicalization of the other, or a musicalizing of ethnic and class relations in the river towns along the Upper Rio Negro, came to a dramatic conclusion when the visiting shaman led a group of men in performing the song known as *kapetiápani* ('whip-dance'). Only in very extraordinary circumstances, such as the social protest against local merchants in July 1981, would it be permissible for anyone to perform the sacred *kapetiápani* song in the context of ceremonial musical dances of *pudáli*. In more normal conditions, *kapetiápani* is only performed in sacred rituals and ceremonies that commemorate the moment when the Trickster-Creator pushed the primordial human being of myth into a bonfire, and the world shrank back to its original tiny size. This singing-into-being of the cosmic transformation of the world in July 1981 was an indigenous musicalization of non-indigenous people and the cannibalistic economics of double exploitation that they had brought into the Upper Rio Negro region (Hill 1994).

Collective musical performances often form a central part of indigenous ways of expressing and recovering cultural identities in situations where these have been ignored, suppressed, or denigrated by outsiders. Just as speaking in indigenous languages when addressing national or international audiences is a powerful symbol of authenticity that generates symbolic capital for leaders of indigenous movements (Graham 2002), indigenous vocal and instrumental music carries the expressive and practical force of entire indigenous communities. We could see the power of song in action among the Xavante, Kayapó, and other Gê- and Tupí-speaking peoples of Central Brazil, for example, as they collectively sang- and danced-into-being an indigenous alliance in opposition to the proposed building of a hydroelectric dam on the Xingu River at Altamira in 1989 (Beckham 1989; Graham 2002; Turner 1992). What are the processes of musical changes that unfold in such moments of history and across such massive movements between radically different regimes of value? How do indigenous musical practices change when the purpose of performing music is no longer primarily that of connecting a community of people to ancestor spirits or other symbols of the origin of their social world but also to create, with ever-increasing urgency, new political and interpretive spaces for such sacred connections to persist in the globalizing nation-states of South America?

Indigenous Amazonian musical practices and associated discourse forms, such as ritual wailing, ceremonial greeting, dialogicality, mythic narrative, speech reporting, special languages, and shamanistic uses of language, play a key role in processes of creating new cultural and linguistic forms and meanings. These genres of music and discourse allow speakers of different languages "to interact intensely, borrowing discourse forms and processes from one another, such as myths, songs, and even entire ceremonies" (Beier, Michael, and Sherzer 2002: 137). The role of musical performances and discourses as bridges that have allowed indigenous Amazonian peoples to establish social relations across linguistic differences and to build these cross-linguistic relations into multilingual area networks is a topic that deserves more attention from ethnomusicologists than it has received in the past. In areas such as Northwestern Amazonia, for example, ethnographers working

in a variety of different linguistic settings have documented how closely related genres of personal drinking songs, or sung dialogues performed by pairs of men and/or women, have flourished in communities affiliated with Arawak (Hill 1983, 1987; Journet 2000), Tukano (Chernela 1993, 2003; Hosemann 2013), Saliba (Girón 2005), and Makú (Epps 2008) families. These parallel traditions of ceremonial drinking songs are centrally important features of social interaction in contexts of intercommunal feasting between groups that are either actual or potential affines. The use of these musical, dialogical speech genres in such widely divergent linguistic settings suggests that they form part of a regional discourse area (Hosemann 2013) that most likely has deep historical roots dating back well before the arrival of expanding Portuguese, Dutch, and Spanish empires into the lowlands of northern South America in the 16th century. The fact that a single discourse genre, or a set of closely related musical and dialogical speech genres, is performed in a variety of languages from at least four different families once again supports Basso's argument (2011: 156) that researchers need to focus on multicultural social networks rather than culturally homogenous sodalities and to recognize that multilingual discursive areas are more useful in approaching indigenous Amazonian linguistic diversity than an assumption of monolingualism.

As ethnomusicologists and anthropologists studying the musical traditions and languages of indigenous Amazonian peoples, we must also pay close attention to the intergenerational changes that are unfolding at a rapid pace across Lowland South America. Just as language shifts are taking place as younger generations are learning national languages and ceasing to practice their native languages, so too are indigenous youths increasingly experimenting with new styles of music available through radio, television, recordings, and the internet. Among the Waiwai of southernmost Guyana, for example, men's flute playing was traditionally an important expression of manhood in which flute music provided a central way of demonstrating shamanic powers to attract game animals as well as sexual prowess in attracting women as lovers. Yet the younger generation of Waiwai men have abandoned the playing of flutes, "stating without exception that it is 'hard to blow'" and instead "have embraced a new medium in the form of battery-powered

cassette players" in ways that largely reproduce the social purposes of flutes (Alemán 2011: 222). Although some things have been lost and have undergone permanent change in this process of replacing flutes with boom boxes, other things have been gained as the younger generation of Waiwai men are coming of age in, and actively engaging with, a world filled not only with natural sounds and shamanic songs but also with a diverse soundscape of Guyanese and Brazilian popular music as well as American gospel and country music. Where this process will ultimately end up is impossible to predict, but it is clear that by shifting from flutes to boom boxes, these young men are re-creating a distinctively Waiwai social world under radically different historical conditions than those lived by their fathers and grandfathers.

Generational shifts of this kind are taking place in villages, towns, and cities across Lowland South America as indigenous peoples move from oral traditions to literacy and from word-of-mouth to the Internet in a matter of years. The many ways in which indigenous peoples accept, reject, and modify these new technologies and the access to their own and other musicalities that come along will be a rich field of study for ethnomusicologists and other researchers. Some indigenous groups, like the Suyá and Kamayurá of Central Brazil, refuse to allow any recordings of their traditional music to be placed on the Internet in digital formats, even for purely academic purposes of research and preservation (Anthony Seeger and Rafael Menezes Bastos, personal communications, November 2008). Other peoples like the Baniwa (Coripaco) of Brazil and the Wakuénai (Curripaco) of Venezuela have actively sought to have recordings of their narrative and musical traditions made available on their own websites or in research archives, such as the Archives of Indigenous Languages of Latin America at the University of Texas (www.ailla.utexas.org). The Baniwa-Coripaco of Brazil established a school in 2005, called the Escola Pamaali, for training young people in their indigenous cultural traditions. According to their website, the school is designed to provide youths with education in a location that is closer to their home communities and that would be a means for recovering and valorizing their culture. The object of the school is to "form persons who can live within and outside of their community without losing their own

individual identity" (*www.pamaali.wordpress.com*, translation mine). Recovery of traditional genres of collective music and dance, as well as sacred shamanic song and chant, figures prominently in the school's activities.

The Pano-speaking Marubo of western Brazil provide an example of an indigenous community that can at absorb new forms of musical expression from historical contacts with other indigenous peoples without abandoning their own specific ways of making music. Marubo elders claim that the end-blown flutes made of plastic and played by younger men are not Marubo but foreign (*nawa*), or "Inca", a phenomenon that apparently results from interactions between Marubo and Quechua-speaking men who worked together during the Rubber Boom of the late nineteenth and early twentieth centuries. The Marubo have institutionalized the generational differences between elders and youths by allowing youth to "incorporate *nawa* elements into Marubo rituals, while a core set of ritual actions organized by elders remains central to the Marubo self-definition" (Ruedas 2011: 301). In contrast to the Waiwai process of replacing flutes with boom boxes, the Marubo institutionalization of generational differences allows for the addition of new musicalities – "Inca"-style flutes made of plastic and cassette recordings of Brazilian dance music – to the elders' tradition of singing and drumming during ceremonial feasts celebrating the making of a new hollowed-out log drum (*ako*). At the same time, however, the Marubo ability to absorb new musicalities resembles the Waiwai replacement of flutes with boom boxes in as much as it, too, results in a culturally specific way of engaging with the changing global soundscape.

Across Lowland South America, indigenous peoples have developed a rich variety of musical traditions and have attached a mind-boggling array of culturally specific meanings to these musical discourses, instruments, and sounds. These musical practices and their cultural meanings are central to indigenous ways of reproducing their social worlds by connecting them to natural processes of regeneration and serve as cultural tools for navigating the increasingly complex global soundscapes of the 21st Century. Understood in these terms, indigenous Amazonian musical tradi-

tions are not merely aesthetic expressions of cultural differences or folkloristic remnants of a supposedly pristine indigenous past but dynamic and creative practices of interpreting and engaging with the contemporary world we all share.

References cited

Alemán, Stephanie. 2011. "From Flutes to Boom Boxes: Traditions of Musical Symbolism and Change among the Waiwai of Southern Guyana". In *Burst of Breath : Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America,* Jonathan Hill and Jean-Pierre Chaumeil, eds. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, pp. 219-238.

Avery, Thomas. 1977. "Maimandé Vocal Music". *Ethnomusicology* 21, no. 3: 359-377.

Aytai, Desidério. 1985. *O Mundo Sonoro Xavante*. Coleção Museu Paulista, Etnologia, vol. 5. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Basso, Ellen. 1985. *A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

— 1995. *The Last Cannibals: A South American Oral History*. Austin, TX: University of Texas Press. 2009. "Language Ordeals". In *Culture, Rhetoric and the Vicissitudes of Life*, edited by Michael Carrithers. Oxford: Berghahn Books, pp. 121-137.

— 2011. "Amazonian Ritual Communication in Relation to Multilingual Social Networks". In *Ethnicity in Ancient Amazonia: Reconstructing Past Identities from Archaeology, Linguistics, and Ethnohistory*, edited by Alf Hornborg and Jonathan D. Hill. Boulder, CO: University Press of Colorado, pp. 155-171.

Beaudet Jean-Michel. 1989. "Les *turè*, des Clarinettes Amazoniennes". *Latin American Music Review* 10, no. 1: 92-115.

— 1992. "Musique et alcool en Amazonie du Nord-Est". *Cahiers de sociologie économique et culturelle* 18: 79-88.

— 1993. "L'Ethnomusicologies de l'Amazonie". *L'Homme* 126-28: 527-533.

— 1997. *Souffles d'Amazonie: les Orchestres "tule" des Wayãpi*. Collection de la Société Française d'Ethnomusicologie, III. Nanterre: Société d'ethnologie.

— 1999. "Polay, uwa : danser chez les Wayãpi et les Kalina. Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des basses terres d'Amérique du Sud". *Journal de la Société des Américanistes* 85: 215-237.

— 2011. "Mystery Instruments". In *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America,* Jonathan Hill and Jean-Pierre Chaumeil, eds. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, pp. 371-394.

Beckham, Michael. 1989. *Kayapó: Out of the Forest.* Granada Television, Disappearing World Series.

Beier, Christine, Lev Michael, and Joel Sherzer. 2002. "Discourse Forms and Processes in Indigenous South America: An Areal-typological Perspective". *Annual Review of Anthropology* 31: 121-145.

Brabec de Mori, Bernd. 2011. *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien* [Songs of the Real People. A Musical Anthropology of Indigenous People in the Ucayali Valley, Western Amazon]. 2 Volumes (vol. 1: pp. i-xxvi, 1-622; bibliography pp. 597-614; vol. 2: pp. i-vi, 623-1010). Doctoral thesis in ethnomusicology, University of Vienna.

— 2015. *Die Lieder der Richtigen Menschen (Songs of the Real People) A Musical Anthropology of Indigenous People in the Ucayali Valley, Western Amazon.* Rum, Austria: Helbling Academic Books.

Brabec de Mori, Bernd and Anthony Seeger. 2013. "Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans". *Ethnomusicology Forum* 22 (3): 269-286.

Canzio, Ricardo. 1992. "Mode de Fonctionnement Rituel et Production Musicale chez les Bororo du Mato Grosso". *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 5: 71-96.

Cesarinho, Pedro. 2006. "De Duplos e Estereoscópios: Paralelismo e Personificação nos Cantos Xamanísticos Ameríndios". *Mana* v. 12, no. 1.

— 2008. *Oniska: A Poética da Morte e do Mundo entre os Marubo da Amazônia Ocidental.* Rio de Janeiro : PPGAS/Museu Nacional-UFRJ, 2008. Tese de doutrado.

— 2011. *Oniska: Poética do Xamanismo na Amazônia.*

Chaumeil, Jean-Pierre. 1993. "Des Esprits aux ancêtres. Procédés linguistiques, conceptions du langage et de la société chez les Yagua de l'Amazonie péruvienne". *L'Homme* 126-28, nos. 2-4: 409-427.

Chernela, Janet. 1993. *The Wanano Indians of the Brazilian Amazon: A Sense of Space.* Austin, TX: University of Texas Press.

— 2003. "Language Ideology and Women's Speech: Talking Community in the Northwest Amazon". *American Anthropologist* 105(4): 794-806.

Epps, Patience. 2008. *A Grammar of Hup.* Berlin: Mouton de Gruyter.

Franchetto, Bruna, and Tomasso Montagnani. 2012. "When Women Lost Kagutu Flutes, to Sing Tolo Was All They Had Left". *Journal of Anthropological Research* 68: 339-356.

Girón Higuita, Jesús Mario. 2005. *Canciones Puinave.* CD. Fundación para la Investigación y la Tecnología del Banco de la República de Colombia.

Gow, David and Joanne Rappaport. 2002. "The Indigenous Public Voice: The Multiple Idioms of Modernity in Native Cauca". In *Indigenous Movements, Self-Representation, and the State in Latin America*, Kay Warren and Jean Jackson, eds. Austin: University of Texas Press, pp. 47-80.

Graham, Laura R. 1986. "Three Modes of Shavante Vocal Expression: Wailing, Collective Singing, and Political Oratory". In *Native South American Discourse*, edited by Joel Sherzer and Greg Urban. Berlin: Mouton and Gruyter, pp. 83-118.

— 1995. *Performing Dreams: Discourses of Immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin, TX: University of Texas Press.

— 2002. "'How Should an Indian Speak?' Brazilian Indians and the Symbolic Politics of Language Choice in the International Public Sphere". In *Indigenous Movements, Self-Representation, and the State in Latin America*, edited by Jean E. Jackson and Kay B. Warren. Austin, TX: University of Texas Press, pp. 181-228.

Gumperz, John. 1996. "Introduction to Part IV". In *Rethinking Linguistic Relativity*, edited by John J. Gumperz and Stephen C. Levinson. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 359-373.

Halmo, Istvan. 1979. *The Music of the Nambicuara Indians (Mato Grosso, Brazil)*. Budapest, Akademiai Kiado (*Acta Ethnographica Adademiae Scientarum Hungaricae*) 28, nos. 1-4: 205-350.

Heckenberger, Michael. 2005. *The Ecology of Power: Culture, Place and Personhood in the Southern Amazon, AD 1000–2000*. Routledge: New York.

Hill, Jonathan. 1979. "Kamayurá Flute Music: A Study of Music as Meta-Communication". *Ethnomusicology* 23: 417-432.

— 1983. *Wakuénai Society: A Processual-Structural Analysis of Indigenous Cultural Life in the Upper Rio Negro Region of Venezuela*. Ph. D. dissertation, Department of Anthropology, Indiana University.

— 1984. "Social Equality and Ritual Hierarchy: the Arawakan Wakuenai of Venezuela". *American Ethnologist* 11(3):528-544.

— 1986. "Representaciones Musicales Como Estructuras Adaptativas: La Musica de los Bailes Ceremoniales de los Arawakos Wakuenai". Translated by Angelina Pollak-Eltz and Yolanda Salas de Lecuna. *Montalban* No. 17, pp. 67-101.

— 1987. Wakuénai Ceremonial Exchange in the Northwest Amazon Region. *Journal of Latin American Lore* 13, no. 2: 183-224.

— 1990. Myth, Music, and History: Poetic Transformations of Narrative Discourse. Ellen Basso, ed., *Journal of Folklore Research*, Vol. 27, No. 1/2, pp. 115-131.

— 1992. "A Musical Aesthetic of Ritual Curing in the Northwest Amazon". In *Portals of Power*, E. Jean Langdon, ed. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 175-210.

— 1993. *Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society*. Tucson: University of Arizona Press.

— 1994. “Musicalizing the Other: Shamanistic Approaches to Ethnic-Class Competition in the Upper Rio Negro Region”. In *Religiosidad y Resistencia Indígenas hacia el Fin del Milenio*, ed. Alicia Barabas,105-28. Quito: Abya-Yala.

— 2002. ““Músicalisando” o Outro: Ironia Ritual e Resistencia Etnica entre os Wakuénai (Venezuela).” In *Imagens do Branco na Historia Indigena*, Bruce Albert and Alcida Ramos, editors. Saõ Paulo: Editora UNESP, pp. 347-374.

— 2004. “Metamorphosis: Mythic and Musical Modes of Exchange in the Amazon Rain Forests of Venezuela and Colombia”. In *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Volume 1: Performing Beliefs: Indigenous Cultures of South America, Central America, and Mexico*, ed. Malena Kuss. Austin: University of Texas Press.

— 2009. *Made-from-Bone: Trickster Myths, Music, and History in an Amazonian Community.* Published in November 2008 in series on *Interpretations of Culture in the New Millenium*, Norman Whitten, editor. Urbana: University of Illinois Press.

— 2011a. “Soundscaping the World: The Cultural Poetics of Power and Meaning in Wakuénai Flute Music”. In *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*, Jonathan Hill and Jean-Pierre Chaumeil, eds., pp. 93-122. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

— 2011b. “Fashioning Plants: An Amazonian Materiality in Three Movements”. *TRANS:* Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review (www.sibetrans.com/trans/), vol. 15, special issue on ‘Objetos Sonoros-Visuales Amerindios,’ Guillermo Wilde and Deise Montardo, eds.

— 2013. “Instruments of Power: Musicalizing the Other in Lowland South America”. Special issue on “The Human and Non-human in Music: Listening to the Indigenous Peoples of Lowland South America”. Bernd Brabec de Mori, ed. *Ethnomusicology Forum* 22(3): 323-342.

— n.d. “Signifying Others: The Musical Management of Social Differences in Amazonia.” To appear in volume on Amerindian Rites and Non-Human Entities in South America: Reassessments and Comparisons, Juan Javier Rivera Andía, editor. New York: Berghahn Books.

Hill, Jonathan and Jean-Pierre Chaumeil, eds. 2011. *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America.* Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Hill, Jonathan and Susan Staats. 2002. “Redelineando el Curso de la Historia: Estados EuroAmericanos y las Culturas sin Pueblos”. In *Mestizaje, Identidades y Poder en las Américas,* Guillaume Boccara, ed. Quito/Lima: Abya Yala e Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 13-26.

Hill, Jonathan and Robin M. Wright. 1988. “Time, Narrative, and Ritual: Historical Interpretations from an Amazonian Society”. Co-authored with Robin Wright. In *Rethinking History and Myth*, Jonathan Hill, ed. Urbana, Il.: University of Illinois Press, pp. 78-106.

Hosemann, Aimee. 2013. “Women’s Song Exchanges in the Northwest Amazon: Contacts between Groups, Languages, and Individuals”. In *Upper Rio Negro: Cultural and Linguistic Interaction in Northwestern Amazonia*, edited by Patience Epps and Kristine Stenzel. Rio de Janeiro: Museu Nacional, pp. 245-270.

Journet, Nicolas. 2000. “Dialogues chantés chez les Curripaco de Río Negro: un genre métaphorique”. In *Les rituels du dialogue : promenades éthnolinguistiques en terres amérindiennes,* Edited by Aurore Monod Becquelin and Philippe Erikson. Nanterre: Société d’ethnologie, pp. 139-164.

Kirksey, S. Eben and Stefan Helmreich. 2010. “The Emergence of Multispecies Ethnography”. *Cultural Anthropology* 25(4): 545-576.

Kohn, Eduardo. 2013. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press.

Levi-Strauss, Claude. 1969. *The Raw and the Cooked. Introduction to a Science of Mythology*, 1. Translated by John and Doreen Weightman. New York: Harper and Row.

— 1973. *From Honey to Ashes. Introduction to a Science of Mythology, 2.* Translated by John and Doreen Weightman. New York: Harper and Row.

— 1978. *The Origin of Table Manners. Introduction to a Science of Mythology, 3.* Translated by John and Doreen Weightman. New York: Harper and Row.

— 1981. *The Naked Man. Introduction to a Science of Mythology, 4.* Translated by John and Doreen Weightman. New York: Harper and Row.

Mello, Mello, Maria Ignez C. 2005. *Iamurikuma: Música, Mito, e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Ph. D. dissertation, Department of Anthropology, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianopolis, Brazil.

—-2011. “The Ritual of the Iamurikuma and the Kawoká Flutes”. in *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America,* edited by Jonathan D. Hill and Jean-Pierre Chaumeil. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, pp. 257-276.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1978. *A Musicológica Kamayurá: para uma Antropologia da Communicação no Alto Xingu.* Brasilia, FUNAI.

— 1989. *A Festa da Jaguatirica: uma Partitura Crítico Interpretativa.* Ph. D. dissertation, São Paulo.

— 1995. “Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem”. *Annuário Antropológico* 93: 9-73.

— 1999. “Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture”. *World of Music* 41, no. 1: 85-96.

— 2011. “Leonardo, the Flute: On the Sexual Life of Sacred Flutes among the Xinguano Indians.” In *Burst of Breath : Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America,* Jonathan Hill and Jean-Pierre Chaumeil, eds. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, pp. 69-92.

— 2013. "Apùap World Hearing Revisited: Talking with 'Animals', 'Spirits' and other Beings, and Listening to the Apparently Inaudible". *Ethnomusicology Forum* 22(3): 287-305.

— 2014. "Musica nas Sociedades Indigenas das Terras Baixas da America do Sul: Reflexoes sobre Deslocamentos e Mudancas de Rumo na Etnomusicologia". In *Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropologica*, Deise Lucy Montardo and Maria Eugenia Dominguez, Eds. Florianopolis, Brazil: Editora UFSC, pp. 47-60.

Montagnani, Tomasso. 2011. *I am Otsitsi: Ritual Music and Acoustic Representations among the Kuikuro of the Upper-Xingu.* Ph. D. dissertation, Department of Anthropology, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.

Oakdale, Suzanne. 2005. *"I Foresee My Life": The Ritual Performance of Autobiography in an Amazonian Community.* Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Oliveira Montardo, Deise Lucy. 2009. *Através do Mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guarani.* São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.

Olsen, Dale. 1996. *Music of the Warao of Venezuela: Song People of the Rain Forest.* Gainesville: University of Florida Press.

Piedade, Acácio Tadeu de C. 1997. *Música Ye'pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro.* Master's thesis, UFSC. Available at www.musa.ufsc.br.

— 1999. "Flautas e Trompetes Sagrados no Noroeste Amazônico: Sobre Gênero e Música do Jurupari". *Horizontes Antropológicos* 11: 93-118.

— 2004. "O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu". Ph. D. Dissertation, Universidade Federal de Santa Catarina. Available at www.musa.ufsc.br.

— 2011. "From Musical Poetics to Deep Language: The Ritual of the Wauja Sacred Flutes." In *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America,* Jonathan Hill and Jean-Pierre Chaumeil, eds. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, pp. 239-256.

— 2013. "Flutes, Songs and Dreams: Cycles of Creation and Musical Performance among the Wauja of the Upper Xingu (Brazil)". *Ethnomusicology Forum* 22(3): 306-322.

— 2014. "Flautas, Cantos e Sonhos: Ciclos de Criação e Performance Musicais entre os Wauja do Alto Xingu (Brasil)." In *Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropologica*, Deise Lucy Montardo and Maria Eugenia Dominguez, Eds. Florianopolis, Brazil: Editora UFSC, pp. 61-82.

Ruedas, Javier. 2011. "An "Inca" Instrument at a "Nawa" Feast: Marubo Flutes and Alterity in Amazonian Context". In *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America,* Jonathan Hill and Jean-Pierre Chaumeil, eds. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, pp. 301-324.

Seeger, Anthony. 1979. “What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suyá Indians of Central Brazil”. *Ethnomusicology* 23: 373-94.

— 1986. “Oratory Is Spoken, Myth Is Told, and Song Is Sung, But They Are All Music to My Ears”. In *Native South American Discourse*, Joel Sherzer and Greg Urban, eds. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 59-82.

— 1987. *Why Suya Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People.* Cambridge: Cambridge University Press.

— 1991. “When Music Makes History”. In *Ethnomusicology and Modern Music History*, ed. S. Blum, P. Bohlman, and D. Neuman, pp. 23-35. Urbana: University of Illinois Press.

— 2004. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People.* A revised paperback edition of a 1987 book with a new afterword and a CD in the cover. Urbana: University of Illinois Press.

Sherzer, Joel and Greg Urban, eds. 1986. *Native South American Discourse.* Berlin: Mouton de Gruyter.

Staats, Susan. 2003. *Communicative Ideology in Kapon Religious Discourse.* Tesis de doctorado, Department of Anthropology, Indiana University.

— 2009. “Historical Perspectives on Areruya Communicative Ideology”. In: Neil Whitehead and Stephanie Alemán, eds. *Anthropologies of Guayana.* Tucson: University of Arizona Press, pp. 125-134.

Turner, Terence. 1992. “Defiant Images: The Kayapó Appropriation of Video”. *Anthropology Today* 8 (6) 5-16.

Uzendoski n.d. “Cannibal Conquerors and Ancestors: The Materiality of Struggle and Voice in the Work and Thought of Mishki Chullumbu (Carlos Alvarado Narváez) from Amazonian Ecuador”. Paper presented at American Anthropological Association annual meetings, Chicago, Illinois, November 2014.

Whitten, Dorothea and Norman Whitten. 1988. *From Myth to Creation.* Urbana: University of Illinois Press.

Wright, Robin. 1998. *Cosmos, Self, and History in Baniwa Religion: For Those Unborn.* Austin: University of Texas Press.

Wright, Robin and Jonathan Hill. 1986. “History, Ritual and Myth: 19th Century Millenarian Movements in the Northwest Amazon Region”. *Ethnohistory* 33(1): 31-54.

Rosalía Martínez

A PROPÓSITO DE LAS MÚSICAS INDÍGENAS ANDINAS: SONIDOS PARA ANIMAR EL MUNDO

Las músicas comúnmente llamadas "andinas" conforman un vasto universo heterogéneo, de fronteras ambiguas, del cual hacen parte, además de las músicas indígenas, músicas urbanas o semiurbanas conocidas como "mestizas", distintos tipos de músicas "populares", músicas tocadas por conjuntos musicales "folklóricos", músicas escritas por compositores formados en la tradición clásica occidental y tantas otras más que circulan en un extendido espacio geográfico de la América del Sur.

De este vasto universo sonoro, las músicas indígenas[1] forman un substrato que de manera directa o indirecta, han irrigado e irrigan las demás, convirtiéndose en fuente inagotable de inspiración para otros grupos sociales, fenómeno que puede ser comparado al que sucede con numerosas músicas afro-descendientes de América Latina. Por su parte, las músicas que componen el espacio cultural indígena actual son múltiples y diversas y son en sí mismas el fruto de una confrontación cultural que se ha extendido en el tiempo, desde la conquista hasta nuestros días, siendo ellas expresión e incluso, un medio de construcción de distintos posicionamientos de las sociedades andinas frente a entornos político-culturales históricamente opresivos.

[1] Por "músicas indígenas", categoría que no deja de ser problemática, entiendo aquí aquellas que los miembros de las comunidades indígenas reconocen como suyas y que son portadoras de una proposición estética propia.

Recordemos que como consecuencia de la conquista y del traumatismo posterior, los grupos indígenas no han cesado de transformarse buscando estrategias que les permitan existir con una identidad propia. En un trabajo anterior sugerí que lo que se ha aplicado históricamente y que por lo menos algunos grupos, siguen aplicando hoy ante la globalización, es un sistema de "lógicas múltiples del encuentro" (Martínez 2009). Lógicas que ponen simultáneamente en juego estrategias diferentes que incluso pueden aparecer como contradictorias. Así, por un lado, se guardan importantes continuidades con el pasado. Pensemos, por ejemplo en la existencia de instrumentos de música que se tocan desde los tiempos precolombinos, como ciertas flautas de Pan (siku) ejecutadas por pares de instrumentos complementarios. Flautas semejantes, por pares, ya se tocaban en la época Moche (100-700 d. C), como lo muestra una abundante iconografía. Y por otro lado, se han absorbido y reelaborado de modo extremadamente imaginativo, materiales culturales impuestos por las sociedades dominantes colonial o republicana. Las músicas indígenas actuales no pueden ser entonces entendidas en términos de "sobrevivencias" del pasado, como lo hicieron los etnomusicólogos a comienzos del siglo



Fig. 1. Vasija moche (Museo de Berlín, VA 4676) con músicos tocando flautas de Pan por pares (dibujo de J. Golte)

XX, ni tampoco como el resultado de algún tipo de aislamiento. Se han forjado, generalmente de manera silenciosa y obstinada, en un enfrentamiento cultural profundamente asimétrico. Pienso que si estas músicas han existido y existen tan presentes hasta nuestros días, es debido en gran parte a la voluntad de existir y a la capacidad de resiliencia que han mostrado las sociedades indígenas, y sobre todo, a que estas expresiones culturales resultan de una actitud vital colectiva fuertemente creativa.

Desde el punto de vista del sonido, el universo musical indígena actual, repartido en un amplio espacio geográfico, es extremadamente variado y en ningún caso podría resumirse en un conjunto de características fijas y compartidas por la mayoría de las expresiones musicales que lo forman, sin embargo, lo atraviesan importantes continuidades que pueden aparecer en distintos aspectos de las construcciones sonoras. Es el caso de la predominancia de una estética del sonido ampliamente difundida que comenzara a explorar Thomas Turino en Perú en 1989 y que no ha cesado de precisarse gracias a trabajos como el del etnomusicólogo y físico acústico Arnaud Gérard. Se trata de una estética que privilegia los sonidos densos, chillones, vibrantes, sonidos disonantes causados por fenómenos acústicos de batimientos[2] (Gérard 1997, 2009), obtenidos mediante procedimientos sabiamente elaborados. Es interesante observar que muchos de los elementos que crean continuidades en el espacio cultural andino del presente, las crean también con el pasado. Gérard ha mostrado que los sonidos pulsantes, con batimientos, de las orquestas de flautas rurales de Bolivia, tanto como la utilización de sonidos multifónicos[3], producidos individualmente por flautas de Pan o por flautas con aeroducto (tarkas o pinkillos), son sonidos "ancestrales" (2009) que existían ya en la época inca e incluso mucho antes, en la cultura Paracas (700 a. C.).

[2] El batimiento es un fenómeno acústico que se produce cuando dos fuentes (voces, cuerdas, o instrumentos de viento), emiten simultáneamente dos sonidos de frecuencia muy próxima, casi a la misma altura, creando una sensación de fuerte disonancia (Gérard 2009: 126-127).

[3] Los sonidos multifónicos son aquellos producidos por un solo instrumento que emite dos o más sonidos de alturas diferentes a la vez. Son sonidos complejos, inestables, que evolucionan rápidamente en el tiempo y que producen sensación de redoble, disonancia y estridencias (Gérard 1997).

Pero las continuidades entre las músicas indígenas se encuentran también en ciertas conceptualizaciones y prácticas musicales, en la manera como se piensan los sonidos y en los tipos de experiencia que se construyen con ellos. Y en un hecho central: la música es un medio privilegiado para establecer una relación sensible con el mundo. Con música se crean redes de sociabilidad entre los humanos y con música también se interactúa con seres no-humanos, piedras, cerros, animales, plantas, productos alimenticios o entidades del invisible. Ahora bien, entender las situaciones descritas anteriormente (¿por qué los músicos de una comunidad han venido a tocar para una roca?) implica interesarse en las vinculaciones entre la visión del existente y la ontología andina de la música y del sonido, cuestión sobre la cual la antropología ha ido avanzando en las últimas décadas gracias a distintas contribuciones, especialmente las de Stobart (2006). En este texto trataré brevemente y por cierto de manera no exhaustiva, esta problemática poniendo énfasis en algunos aspectos que me parecen necesarios para comprender la originalidad de esta propuesta cultural andina.

De la fuerza en música

Antes que nada, algunas líneas sobre una cosmología compleja en la cual la ambigüedad y la fluidez de las entidades que la componen y de las relaciones que mantienen entre sí, no son una dificultad de orden menor. Una cosmología que ha planteado a la antropología andinista problemas que están lejos de ser resueltos, como el del estatus ontológico de los diferentes tipos de seres que pueblan el universo[4]. Guardemos por el momento que las comunidades indígenas comparten una visión del existente en la que entidades no humanas, plantas, animales, cerros, ciertos objetos culturales como los tejidos, los instrumentos de música, o las varas de mando de los jilaqatas, las autoridades tradicionales indígenas, están dotados de intencionalidad, de subjetividad y de afectos. Tienen una interioridad semejante, al menos en parte, a la de los humanos. Hablando de estas entidades, los campesinos indígenas

[4] Para una discusión crítica sobre este tema, ver Cavalcanti (2014).

dicen que poseen un *animu*[5], o un *ajayu*[6], energía vital que puede manifestarse en diferentes grados y bajo formas distintas (Allen 1982: 179)[7]. El equilibrio de este cosmos viviente es frágil e inestable y como lo subraya Cavalcanti, la reproducción de la vida depende de los esfuerzos, de la energía dispensada por unos y por otros a través de una red de intercambios basada en el principio andino de la reciprocidad (2014: 458). Son entonces el esfuerzo y el gasto de energía, quienes constituyen el fundamento de toda acción constructiva y el fundamento de la sociabilidad (Cavalcanti 2007: 6).

Contamos actualmente con diversos datos etnográficos que indican que las nociones de energía y esfuerzo son igualmente centrales en la concepción y en las prácticas musicales apareciendo en diversos aspectos de ellas. Citaré aquí algunos ejemplos que me permitirán precisar este propósito. Uno de los más explícitos se refiere a la conocida relación que existe en los Andes entre música y consumo de alcohol, tema que estudié hace algunos años (2002) a partir del ejemplo de los músicos y personajes rituales llamados "monos" pertenecientes al grupo quechua Jalq'a[8]. Estos personajes cómicos, humildes y andrajosos (los monos son siempre definidos como "pobres"), son de hecho verdaderos maestros del ritual y grandes conocedores de la música. Tocan sus quenas en las fiestas que en la época seca se destinan a celebrar diversos santos y su repertorio está en estrecha relación con el consumo de alcohol. Recordemos que la abundante ingestión de bebidas alcohólicas en los rituales andinos, puede entenderse, entre otros, como un medio de lograr un estado de transformación de la conciencia propio al rito y propicio a la comunicación con las entidades del invisible. Así, los Jalq'a afirman que la chicha viene del santo, "es agua de nuestra señora", me dice un amigo durante la

---

[5] *Animu* deriva del término hispánico, ánima, alma.

[6] *Ajayu* es un término aymara que también se usa en el quechua y que es usualmente traducido en los diccionarios como "espíritu".

[7] Ver también, por ejemplo, Cruz (2012) o Stobart (2006: 27-30).

[8] Los jalq'a son un grupo étnico de lengua quechua formado aproximadamente por unas 35.000 personas, viven de la agricultura y del pastoreo y sus comunidades se extienden en una amplia zona hacia el oeste y noroeste de la ciudad de Sucre en Bolivia.

Fiesta de Santa Mercedes en la comunidad de Maragua, santoj yaku, mamitaj yaku, "agua del santo, agua de la Mamita".

Los monos tocan sus instrumentos para estimular el consumo general de la asistencia y especialmente el del Pasante (la persona que toma a su cargo la realización de la fiesta), pero además ellos mismos consumen de manera continua chicha y preparaciones a base de alcohol destilado. Este consumo ininterrumpido, característico de la fiesta, permite que los cuerpos de los músicos no se sequen, que estén siempre húmedos, lo que es condición indispensable para una buena ejecución musical.

Los monos afirman que tomar chicha y alcohol es necesario para tener "memoria" y "fuerza". La noción de "memoria" se refiere a un estado de lucidez ligado a una ligera o mediana embriaguez que permite al músico recordar fácilmente las melodías del repertorio y "recibir en su cabeza" las músicas enviadas por el santo. La "fuerza" es una noción compleja que abarca distintas realidades conectadas. Primero, caracteriza la sensación emocional y corporal del músico quien toca con más o menos fuerza según las circunstancias, enseguida, se trata de un valor estético que permite evaluar la calidad de una ejecución, más que tocar afinado o sin errores lo que se juzga es la fuerza de la música, y finalmente se aplica a los





Fig. 2 y 3. Monos de la comunidad de Milluni (izquierda) y Potolo (derecha). (Fotos R. Martínez)

sonidos mismos, a la capacidad que poseen de crear en los que escuchan, los asistentes a la fiesta y el santo, una intensa emoción designada usualmente con el término "alegría".

Los datos citados en las líneas precedentes permiten aprehender los lazos entre interpretación musical y consumo de alcohol a la luz de un proceso en el que la energía del alcohol es transformada por los cuerpos mojados de los músicos en fuerza musical que actúa, en este caso, sobre los músicos y el santo. Esta concepción de la música cómo energía que aparece en diferentes fuentes etnográficas, ha llevado a Stobart a proponer una relación entre el sonido y el *animu*, la fuerza vital de las cosas (2006: 27-30). Por lo demás, numerosas facetas del consumo de alcohol y de la música en la fiesta jalq'a, conllevan fuertemente la idea de circulación. Como es el acto de beber chicha y producir música. Al interior de la fiesta, tanto las bebidas alcohólicas como los sonidos circulan originando redes de intercambio que en el caso de la bebida son notablemente codificadas y complejas combinando parámetros como las categorías de destinatarios, los recipientes, el género de los servidores o el tipo de tragos. En la música, según las piezas que se estén tocando (hay piezas destinadas especialmente a cada tipo de asistentes), se crean interacciones particulares entre el santo, los músicos y las distintas personas presentes. Si en el contexto de la fiesta, un observador exterior percibe la música como una producción difusa, desde el punto de vista jalq'a, la energía musical, además de crear un ambiente general, se encuentra intencionalmente dirigida. Así, la música no solo es pensada como fuerza, sino como una energía en movimiento que los seres humanos mismos hacen circular con su esfuerzo.

Fuerza, cariño y sociabilidad

La capacidad agentiva de los sonidos aparece claramente en el contexto de las músicas destinadas a animales domésticos, plantas y productos alimenticios. Tocar y cantar para llamas, ovejas, plantas de maíz o papas, hace parte de un vasto conjunto de prácticas con las cuales los humanos actúan sobre el ciclo productivo. Proceso cuya concepción, no puede reducirse a una dimensión puramente económica y funcional (Stobart 2006: 5-7). La producción agrícola

y el pastoreo hacen parte del ciclo de la vida, de la tierra animada y del cosmos (*ibid.*). Estudiando los cantos destinados a los animales Arnold y Yapita hablan de una "poética de la creación" (1988), mientras que Stobart, refiriéndose a la interdependencia entre creación musical y producción socio-económica, se refiere a una "poética de la producción" (2006: 5-7).

Entre los qaqachaka de Bolivia, el ciclo de la siembra comienza con las canciones de las mujeres destinadas a las semillas y la gente afirma que "el canto de las mujeres riega y humidifica el suelo preparándolo para la siembra" (Arnold *et al.* 1992: 163). Pero antes de cantar las mujeres qaqachaka han bebido abundantemente chicha confeccionada con los granos de la cosecha anterior y, como la tierra, "tienen que humedecerse para devenir fértiles" (ibid.). Una vez más aquí aparecen los cuerpos humedecidos por la chicha, como una figura esencial de la agentividad musical. Las "canciones borrachas" de las mujeres qaqachaka, dice Arnold, actúan sobre la tierra, sobre las semillas y el ciclo productivo y, por analogía, sobre las mujeres mismas (*ibid.*), descripción que me permite subrayar otro aspecto de las relaciones entre humanos y no humanos, no son unívocas. No se trata aquí de humanos actuando sobre la naturaleza, como en el conocido paradigma occidental postmoderno de dominación y depredación, sino que de una relación de mutua dependencia y transformación.

Los lazos que se tejen con los animales, plantas y productos son pensados como un diálogo a través del cual los comuneros "hablan" con ellos (Arnold *et al.* 1992: 119). Este diálogo puede establecerse con música instrumental pero usualmente es por medio de canciones que la gente se dirige a sus animales o a sus plantas. Numerosas comunidades andinas poseen repertorios compuestos de decenas de canciones destinadas específicamente a diferentes categorías de animales, plantas o productos[9]. En estos contextos las prácticas musicales designan los seres domésticos como interlocutores dotados de sensibilidad, otorgándoles un estatus de persona. Para dirigirse a plantas y productos como las papas y el maíz, se utiliza el término *mamala*, "madre". Del análisis de los textos

[9] Ver por ejemplo, Arce 2012, Arnold y Yapita 1988, Arnold *et al.* 2002, Rivera 2003.

de las canciones qaqachaka destinadas a las papas y al maíz realizado por Arnold surge que los hombres se dirigen a ellos con "cortesía", "respeto" y "cariño" (*op. cit*.: 121) principios de base de la sociabilidad andina. La emotividad y el afecto que impregnan las relaciones con plantas y animales aparece en los textos de las canciones y en el hecho mismo que se destine una música instrumental a "alegrar" las plantas en las chacras o los animales en los corrales.

Músicas instrumentales y cantos crean redes de sociabilidad compartida entre seres humanos, seres domésticos y otras entidades, sociabilidad marcada por el poder emocional de la música. Manuel Arce (2012) mostró como en los rituales de la siembra de la papa en la región de Tarcuyo (Perú), los cantos wanka interpretados por cantoras especializadas llamadas igualmente wanka, estructuran una sociabilidad densa formada por redes relacionales que en cada etapa del ritual van implicando de manera real o imaginaria distintos tipos de entidades, la papa (plantas y tubérculos), la Pachamama (Madre tierra), entidades meteorológicas (lluvia, nubes, viento), lugares sagrados del espacio circundante (la laguna Yanacocha), los pasantes y participantes al ritual. En un ambiente de intensidad emocional creciente provocada en gran parte por la música, las interrelaciones se construyen a través de los aspectos performativos del canto (quien canta para quien, por ejemplo), a través de los textos de las canciones que, como lo he señalado, convocan distintas entidades, e igualmente por medio de los sonidos: el análisis de Arce revela que existe una relación entre el tipo de entidades convocadas por los textos de las canciones y los intervalos musicales utilizados en los cantos (2012: 183-274).

Pero hay otro aspecto del canto de las mujeres wanka que quiero resaltar aquí. Es conocido que en distintas regiones de los Andes las mujeres, cuando cantan como cuando ríen, suelen cubrirse la boca con una mano o con la punta de su chal, lo que probablemente tenga que ver con proteger las aperturas del cuerpo; durante el ritual de la siembra, las wanka de Tarcuyo cantando en círculo cerrado en un estado de gran concentración sobre sí mismas, cierran los ojos y esconden la cara replegando hacia ella una de sus faldas, procedimiento que apaga las voces y vuelve ininte-

ligible los textos de las canciones. Arce pone en relación esta actitud performativa con el mundo obscuro confuso y subterráneo del interior de la tierra, de la Pachamama, en la que los tubérculos crecerán. Hipótesis que confirma al observar que en esta misma zona, los cantos destinados al maíz, que crece en el aire y al sol, son entonados con los ojos abiertos, voces claras y agudas y posturas corporales abiertas (*op. cit.*: 155). Cantando, los cuerpos de las wanqa incorporan las cualidades sensibles de la Pachamama y según un proceso analógico comparable al de las mujeres qaqachaka, establecen una identificación con la entidad evocada.



Fig. 4. La wanqa Juana, de la localidad de Tarcuyo (Foto Manuel Arce)

Sobre el esfuerzo o la energía dispensada

Bajo otra forma, la noción de energía aparece también en la importancia que se atribuye en la ejecución musical y coreográfica al esfuerzo corporal. La performance andina implica totalmente el cuerpo y exige un trabajo físico que tiene que ver con la capacidad de resistencia. Los músicos tocan en secuencias muy largas, a veces durante horas, sin reposo, tocan desplazándose e incluso corriendo, como en ciertos trayectos a los santuarios, pueden llevar

trajes pesados o voluminosos, ejecutan a menudo dos instrumentos (flautas y tambores) realizando simultáneamente coreografías complejas. Este esfuerzo, caracterizado por Laura Fléty a propósito de los bailarines urbanos de Morenada que en La Paz danzan en la fiesta de Jesús del Gran Poder, "moviliza una fuerza motriz, muscular y respiratoria y también una fuerza psíquica puesto que implica la voluntad y la resistencia moral a la fatiga" (2015: 89). De hecho, los músicos o los bailarines (categorías que a menudo en los Andes se confunden en una misma persona), se encuentran en un estado de "fatiga sobrepasada" acompañado de euforia que – de modo comparable al consumo de bebidas alcoholizadas – implica una modificación de la consciencia que hace parte de la experiencia ritual.

El esfuerzo corporal y la resistencia son fuertemente apreciados y en general los músicos y bailarines no muestran el cansancio ni se quejan jamás. Trascendiendo el mundo indígena estos valores impregnan las capas populares de las ciudades fuertemente marcadas en los últimos decenios por la inmigración campesina. La descripción hecha por Fléty de las reacciones del público paceño ante los bailarines de morenada conocidos por llevar durante horas trajes de un volumen y un peso agobiadores[10] ilustra esta situación:

"Los espectadores que ven bailar los morenos reconocen y aplauden el despliegue de la fuerza corporal. Ofrecen generosamente a los bailarines fuertes tragos, los animan con los aplausos y se dirigen a ellos gritando "fuerza, fuerza, moreno", o "pisa fuerte". Los gritos destacan explícitamente el esfuerzo corporal continuo del bailarín que se traduce en los golpes de los pies sobre suelo ejecutados mientras que cargan sobre la espalda, los hombros y la cabeza, todo el peso de su traje.

"Si los morenos desfilan de manera demasiado pasiva, caminando en vez de bailar, los espectadores silban y lanzan invectivas a los bailarines que son así llamados al orden. Una buena danza exige un gasto energético visible" (Fléty 2015: 90).

[10] El traje antiguo podía pesar hasta 30 kilos, hoy los materiales nuevos (plástico) han permitido reducir el peso.



Fig. 5. Bailarín moreno (Foto L. Fléty)

Hemos visto que la capacidad agentiva de los sonidos permite a los seres humanos crear relaciones y redes de sociabilidad compartida con entidades del invisible, como los santos, o entidades de la esfera doméstica. En la última parte, refiriéndome a un análisis de Zoila Mendoza, etnomusicóloga peruana, me interesaré en la situación del peregrinaje en la cual la experiencia de los sonidos ligada a la del movimiento (que es energía dispensada), crea formas de conexión específica con el espacio salvaje.

Vinculándose al espacio de las montañas

Los campesinos indígenas clasifican el espacio terrestre a partir de su grado de socialización (Cruz 2012: 223). Fuera de los territorios de las comunidades y otros espacios domésticos, las áreas salvajes son el dominio de los animales silvestres y de las entidades no-humanas de las cuales muchas son consideradas peligrosas y amenazantes para los humanos (*op. cit.*: 225).

Diversas prácticas musicales conectan a los humanos con este espacio y las entidades que lo pueblan. Una de las más conocidas es la de ir a "atrapar" (japi'y) la música de los llamados sirenos o sirenas, seres demoníacos que "dan" las melodías y "dan voz" a los instrumentos musicales[11]. Los peregrinajes son otra de ellas. Ocurren fundamentalmente durante la época seca en la que los habitantes de las comunidades, a veces por cientos o por miles, emprenden largos caminos dirigiéndose a los grandes santuarios regionales para festejar una virgen o un santo. Como todo desplazamiento colectivo estos viajes se realizan con música. Los músicos tocan cuando los cortejos avanzan por los senderos montañosos o por los lechos secos de los ríos y siguen tocando, con muy pocas pausas, en los descansos rituales (chataquilas) que hacen los grupos para comer, beber y reposarse. Estas prácticas ambulatorias, muy difundidas en el mundo andino, fueron abordadas por Zoila Mendoza (2010) a través del ejemplo de los habitantes del distrito de Pomacanchi con ocasión de su peregrinaje al famoso santuario del Qoyllurit'i en Perú. Mendoza se interesó especialmente en la dimensión multisensorial de esta experiencia sacando a luz distintos aspectos culturales y cognitivos de la asociación creada por la gente de Pomacanchi entre el caminar, la dimensión visual del peregrinaje y la música, mostrando cómo la presencia del sonido transforma la experiencia del camino y como va creando relaciones con hitos significantes del espacio recorrido. Ahora bien, Mendoza distingue en este caminar musical dos experiencias distintas asociadas cada una de ellas a una melodía particular con sus variantes.

---

[11] Sobre las sirenas y las fuentes de la creación musical ver Turino (1983), Stobart (2010) o Martínez (1996).

Cuando los caminantes avanzan y se desplazan, los músicos tocan con sus flautas y tambores el chakiri (del quechua chaki, pie), música que da vitalidad, ayuda a concentrarse en el camino e impide que el cansancio y el sueño distraiga a los caminantes (2012: 30). La autora pone en relación la importancia que tiene el caminar para los peregrinos con la centralidad del desplazamiento en narraciones orales que relatan situaciones de encuentro entre personajes míticos (2010: 25). Una segunda pieza musical, el alawaru (del castellano, alabado), melodía que "expresa respeto y veneración", es ejecutada en el santuario, en diferentes altos del camino o en los momentos en que sale el sol, por contraste con la precedente, siempre en posición fija o de rodillas (2010: 30). Se trata, dice Mendoza, de una melodía cuyo rol principal es el de mediar en los encuentros. Encuentro con el Señor de Qoyllurit'i en el santuario, encuentro con otras comparsas en el camino o encuentro con los lugares sacralizados del espacio salvaje, cruces, cerros o apachetas, los apilamientos de piedras que marcan un lugar con poder especial (2010: 31-33).

He conocido una situación equivalente a la descrita por Mendoza en otros lugares de los Andes, salvo que en vez de melodías se trata de repertorios compuestos de diversas piezas musicales que pueden ser intercambiables. Sin ir más lejos, los monos jalq'a poseen varias piezas catalogadas como llampuriy, literalmente "ir camino", cuyo rol es equivalente al chakiri, con ellas se avanza en los cerros o se tocan simplemente en todo desplazamiento ritual mismo al interior de la comunidad. Se trata de músicas que resaltan el hecho de desplazarse pero que también estimulan la circulación de las cosas. Por ejemplo, en la fiesta jalq'a que he descrito anteriormente, cuando los pasantes han bebido grandes cantidades de chicha, los monos les tocan llampuriy para que salgan a orinar, incitando con la música la circulación de líquidos en el cuerpo que tiene un importante sentido ritual. Además, los monos tienen un repertorio, equivalente en cierta forma al alawaru, cuyas piezas musicales están en relación con los lugares específicos que los caminantes van cruzando en su recorrido a los santuarios: el paso por el territorio de un grupo vecino, el encuentro con un sitio sagrado o el traspaso de un abra. Así para los viajeros jalq'a o para los de Pomacanchi, la vivencia musical del territorio se construye

por contraste entre el avanzar y el encuentro, ambas situaciones siendo portadoras de contenidos rituales propios.



Fig. 6. Descanso en el camino. Un cortejo del grupo Tinkipaya (Bolivia) se dirige al pueblo del mismo nombre para festejar la Virgen de Guadalupe (Foto R. Martínez).

Por otra parte, los peregrinos de Pomacanchi comparan el caminar sin música a "avanzar como ciegos" o "como sordomudos" y afirman que la música agudiza los sentidos (2010: 30). Por otra parte, para describir su relación con el espacio luego de estos desplazamientos utilizan el verbo quechua rikuy que Mendoza traduce por "ver-conocer" (*op. cit*.: 24). Ver-conocer que se encuentra potenciado por la vivencia simultánea del sonido y del movimiento creando un espesor sensorial que modifica substancialmente la aprehensión del espacio recorrido. Una vez más este ejemplo apunta a cómo las relaciones sonoras que los andinos tejen con el mundo conllevan siempre un estado del ser que se traduce en una transformación del cuerpo y de los sentidos.

Habitar el mundo con sonidos

Se ha mostrado que las nociones de energía, de esfuerzo, de resistencia, de movimiento o circulación aparecen bajo múltiples for-

mas en las prácticas musicales. Estas nociones que son el fundamento de la visión indígena de lo viviente, definen igualmente la experiencia musical y la inscriben en una perspectiva de la acción. Es en gran parte con música que se construyen las relaciones con las distintas entidades del cosmos, relaciones que gracias a la fuerza de los sonidos actúan sobre los no-humanos y a la vez transforman los cuerpos de los hombres volviendo borrosas las fronteras de la alteridad. Evidentemente, no solo con música los andinos interactúan con otros seres del universo, otras acciones rituales, ofrendas de coca, libaciones (ch'alla), quema de ofrendas (q'owa), rezos, permiten crear los pactos necesarios para lograr el necesario equilibrio de la vida. Estas acciones han sido corrientemente interpretadas por la antropología como un intercambio de don contra don. Sin embargo, las prácticas musicales introducen un matiz distinto. Los discursos son explícitos, es el poder estético y emocional de la música quien vuelve eficaz la acción sobre los no-humanos (y por supuesto, también sobre los hombres). Numerosas narraciones cuentan que solo mediante la seducción de una pieza musical los comuneros han podido convencer a un santo, inamovible del lugar del espacio salvaje donde apareció, de dejarse trasladar a la iglesia donde debe estar. También se dice que es la "alegría" producida por los sonidos quien hace crecer las plantas o reproducirse los animales.

En las relaciones de intercambio creadas por la circulación de la energía musical no son los humanos quienes ocupan un lugar central, es la fuerza de los sonidos y no lo bien que toca un músico quien produce la "alegría". En este proceso de animar el cosmos, de hacer que los animales o los cerros sean los destinatarios de una interpretación musical y por lo tanto existan en tanto interlocutores, los andinos parecen concebirse a sí mismos como un elemento más de la vasta red de seres vivientes que hacen circular y son transformados por las energías del universo.

Referencias citadas

ALLEN Catherine
1982 "Body and soul in Quechua Thought", Journal of Latin American Lore, 8: 2, pp. 179-196.

ARCE Manuel
2012 Les wankas de Tarcuyo. Chants et rituels dans les Provinces Hautes de Cusco (Pérou), Tésis de doctorado en antropología. Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense.

ARNOLD Denise y YAPITA Juan de Dios
1988 Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación, La Paz, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés.

ARNOLD Denise, JIMENEZ Domingo y YAPITA, Juan de Dios
1992 Hacia un orden andino de las cosas: Tres pistas de los Andes meridionales, La Paz, Hisbol/ Ilca.

CAVALCANTI Ricardo
2007 "Las muchas naturalezas en los Andes", Periferia n° 7, www.periferia.name, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 1-12.
2014 "Cómo construir y sobrepasar fronteras etnográficas. Entre Andes y Amazonía, por ejemplo", *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 46: 3, pp. 453-465

CRUZ Pablo
2012 "El mundo se explica al andar. Consideraciones en torno a la sacralización del paisaje en los Andes del sur de Bolivia (Potosí, Chuquisaca)", *Indiana*, n° 29, *www.redalyc.org*, pp. 221-251.

FLETY Laura
2015 *Les cortèges de la fortune. Dynamiques sociales et corporelles chez les danseurs de morenada (La Paz, Bolivie)*, Tésis de doctorado en antropología. Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense.

GÉRARD, Arnaud
1997 "Multifonías en aerófonos andinos de Bolivia", *Revista Boliviana de Física*, n° 3, pp. 40-59.
2009 "Sonidos "ondulantes" en silbatos dobles arqueológicos: ¿Una estética ancestral reiterativa?", *Revista española de antropología americana*, 39: 1, pp. 125-144.

MARTINEZ Rosalía
1996 "El sajjra en la música de los Jalq'a", in Max Peter Baumann, éd., *Cosmology and Music in the Andes*, Berlin, Vervuert, Bibliotheca Ibero-Americana, pp. 311-322.

2002 "Tomar para tocar, tocar para tomar. Música y alcohol en la fiesta jalqa" *in* Sánchez (ed.) *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad*, Cochabamba, Fundación Simón I. Patiño, pp. 413-434.

2007 "Flûtes de Pan et modernité dans un groupe andin", in J.-P. Lavaud y I. Daillant, eds., *La catégorisation ethnique en Bolivie. Labellisation officielle et sentiment d'appartenance*, Paris, L'Harmattan, pp. 237-254.

2009 "Musique et globalisation dans les communautés quechua de Bolivie", in *Musique et mondialisation*, Paris, Cité de la Musique, pp. 99-108.

MENDOZA Zoila

2010 "La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoyllurit'i" , in *Anthropologica* n° 28, pp. 15-38.

RIVERA Juan Javier

2003 *La fiesta del ganado en el valle del Chancay (1963-2003) Ritual, religión y ganadería en los Andes: etnografía contemporánea, documentos inéditos e interpretación*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

STOBART Henry

2006 *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*, Londres, Ashgate.

2010 "Demonios, ensueños y deseos: Tradiciones de las sirenas y creación musical en los Andes sur centrales", in G. Arnaud, éd., *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores*, La Paz, Plural, Universidad Autónoma Tomás Frías, pp. 183-217.

TURINO Thomas

1989 "The Coherence of Social Style and Musical Creation Among the Aymara in Southern Peru", *Ethnomusicology* n° 33:1 pp. 1-30.

1983 "The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love". *Latin American Music Review*, n° 4, pp. 81-119.

Henry Stobart

DANCING IN THE FIELDS: IMAGINED LANDSCAPES AND VIRTUAL LOCALITY IN INDIGENOUS ANDEAN MUSIC VIDEOS[1]

Introduction

In 2004 I returned to Bolivia, after a gap of two years, and – as usual – visited my *caseras* (familiar vendors) in the music shops and stalls in the mining town of Llallagua (northern Potosí) and the cities of Potosí and Sucre. I had been regularly buying cassette recordings of regional music aimed for a low income indigenous *(originario)*[2] market from many of these same stalls since my first trip to Bolivia in 1986. However, I now found that the audio cassette tapes that had always fronted these stalls had entirely disappeared from view; a market remained for them, but they had been hidden away on shelves at the back of the shops. In pride of place, at the front of these shops, were now a host of music videos featuring regional music offered in plastic presentation cases with colour printed paper inserts that resembled DVDs. Yet these optical discs were not DVDs, they were VCDs (Video Compact Discs) – a

[1] My grateful thanks and appreciation go to the many musicians and producers in Bolivia who gave their time to talk to me in this research. Special mention goes to the family of the late Gregorio Mamani, and to Carmelo and Daniel Gutiérrez of CG Records. Thanks to Helena Simonett and James Butterworth for their editorial comments. I also gratefully acknowledge the support of the British Academy (http://www.britac.ac.uk) and the UK Arts and Humanities Research Council (http://www.ahrc.ac.uk). This text has been first published in *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 20, decembre 2016.

[2] For the sake of simplicity, clarity and better comparison with wider international contexts I use the label 'indigenous' in this paper. However, in highland Bolivia both rural and urban indigenous people often prefer to be referred to with the term *originario* ('originary' or 'native'); from an international standpoint this is effectively interchangeable with 'indigenous'.

cheaper technology of the global south, albeit of lower picture quality and capacity, which enabled video to be recorded onto CD discs (Stobart 2010, Wang 2003). With the escalation of media 'piracy' and mass duplication of these discs, plastic presentation cases are frequently abandoned. Instead, most stalls offer the majority of their VCD discs in small plastic bags alongside a colourful printed paper label *(lámina)* detailing the video disc's contents (Stobart 2010, 2014). As of the time of writing (2015), the VCD – although often incorrectly referred to as DVD – remains a primary format for regional music recording in this part of Bolivia[3].

Subsequent conversations revealed that the first VCD music video of regional music from this part of the Bolivian Andes was produced in 2003; a video of charango songs *(charangueada)* by Walter and Segundita produced by Wilson Ramírez of *Banana Records* (Cochabamba). Even though the quality was poor, the recording was an immense success and by the time I had returned to Bolivia in 2004, it had become almost unthinkable for a regional indigenous artist to produce a recording without video images. For much of the audience of these styles of music, this was their first domestic encounter with 'digital' technology; a shift from the 'analogue' audio cassette to 'digital' audio visual VCD[4]. These discs, which rapidly reduced in price due both to competition and the effects of media 'piracy', could be played on cheap hardware in the form of a VCD player that could be plugged into a television. In short, a new thriving market for audio visual entertainment opened up for low income and largely indigenous populations of the region, especially urban migrants from rural areas. This demand was met by high levels of music video production by low-income artists of the region. Some of this took place in existing studios al-

[3] In Stobart (2010), I predicted that as home disc copying became more affordable, the tendency for Bolivian vendors to be supplied with pirated discs from Peru (smuggled into the country via the frontier town of Desaguadero) would diminish. However, recent discussions with vendors in Sucre (2015) reveal that the majority of pirated VCDs (and MP4 compilations of multiple VCDs) continue to be supplied from Peru. Importantly, this includes all the forms of Bolivian regional music video discussed in this paper; music videos that were originally recorded in Bolivia.

[4] The audio CD was (and remains) largely restricted to middle and upper class consumers and genres, due to its high cost.

ready dedicated to cassette productions of regional and indigenous music, such as GC Records or Banana Records in Cochabamba. In other cases, artists set up their own low budget studios, as in the case of Gregorio Mamani (1960-2011) – an innovative indigenous music entrepreneur and cultural activist from the rural community of Tomaykuri, near Macha, Northern Potosí, with whom I worked closely for 11 months (2007-2008), based in the city of Sucre (Stobart 2011).

Of course, Bolivian indigenous music video did not develop in a vacuum and there is nothing new about music video as a genre. In Euro-American culture, popular music accompanied by (analogue) video images has been mainstream since at least the early 1980s, with familiar earlier examples including Queen's *Bohemian Rhapsody* (1975)[5]. Undoubtedly, aspects of the Bolivian digital music video phenomenon build on Euro-American popular music and music video production conventions, such as the 3-5 minute song (Straw 1993: 6), the 8-12 track album, and the tendency to foreground the star. There are also characteristics of music video, as a genre, shared by Bolivian music videos which distinguish it from other forms of audio visual production. As Carol Vernallis has highlighted in her book *Experiencing Music Video* (2004), music video is not subject to the same narrative constraints or demands for continuity as, for example, a feature film. Thus, whereas an unprepared switch of dress or jump from one location to the next in a film scene can provoke a suspension of belief, in music video the viewer is undisturbed[6]. Indeed, like Vernallis, I found that frequent unprepared switches of location or of an artist's clothing were employed to enrich the sensory impact of music videos. It was clear that the sense of continuity was carried by the music, as if standing in as a kind of narrative. Thought provokingly, Vernallis suggests that the way music video jumps from one location to the next "resembles what we do when we listen" (2004: 44). This insight complicates notions of locality. How do we understand place,

[5] For edited volumes dedicated to music video see, for example, Frith, Goodwin and Grossberg (1993), Beebe and Middleton (2007).
[6] Similarly, whereas film often attempts to hide edits, many music videos draw attention to them and are characterized by disjunctive edits (Vernallis 2004: 30-31).

and people's relationship to it, when faced by such a multiplicity of locations?

Despite these overlaps with Anglo-American music video, I nonetheless maintain that for many Bolivians the move from analogue audio (cassette) to a digital audio visual (VCD) format in around 2003 represented a radical shift in the ontology of recorded music. To reiterate, within little over a year it became almost inconceivable for a regional artist in this part of the central Bolivian highlands to produce a music recording *without* video images. Although many repercussions flow from this transformation of music from *audio* to *audio-visual* – some of which I explore in other writings – here I focus on the characteristics of the video images and how these relate to particular musical genres. In particular I ask: why are natural landscapes so ubiquitous in such music videos? Why do so many of these music videos depict the performers dancing in the fields? While landscape and the natural world are by no means absent from Euro-American popular music videos, they rarely seem to feature so prominently as in these Andean examples. An exception would appear to be the Icelandic popular music videos, discussed by Dibben (2009), in which artists – such as Bjork – closely connect the nature imagery they employ with environmentalism and often conflate nature with nation. However, despite Bolivia's high profile as the host of the 'World People's Conference on Climate Change and the Rights of Mother Earth' in 2010 and 2015, environmental concerns are almost entirely absent from these music videos and associated discourses[7]. While nationalistic associations with landscape might be seen to underlie the production of some of these Bolivian videos, there was little sense of conflating nation with the kind of 'pure untouched nature' invoked by Bjork for the case of Iceland. Nonetheless, it should be stressed that numerous music videos of indigenous and folk musics from other parts of the world feature natural landscapes, even if to

[7] The well-known artist from the region, Luzmila Carpio, does however strongly identify with environmental issues. Unlike the music videos discussed here, her music is largely destined for a middle class and international audience. Carpio is based in Paris where she also served a Bolivia's ambassador to France (2006-2010).

date this has attracted limited scholarly interest[8]. My hope is that this paper will encourage others to turn a critical ethnographic eye to this theme.

More specifically, in this paper I wish to explore how the presence of landscape in these music videos relates to genre, social class, history and particular forms of imaginary, encapsulated in what I call an *Andean arcadia*. How do the landscapes depicted in such videos relate to perceptions of particular music/dance genres and to actual places or localities? To explore these questions I focus on a series of popular, regionally-produced musical styles which are principally consumed by low-income and largely indigenous audiences. The selected music videos range from indigenous rural expressions to urban popular genres, such as *cumbia*. What these videos have in common – besides the frequent inclusion of landscape – is that they are often produced within the same studios (e.g., CG Records and Banana Records) and sold from the same shops or stalls, located in urban peripheries rather than centres. In other words, these genres inhabit a similar market niche: popular, low-income, and largely indigenous. This is not music produced with the aim of appealing to an international 'world music' audience. However, before looking more closely at these regional productions, let us place Andean music and landscape into a wider frame.

Imaginary landscapes

In the global imagination, Andean music has long been connected with landscape. One of my own formative encounters with Andean music in the United Kingdom was through the BBC wildlife documentary *Flight of the Condor* (1982). The images of snow-capped peaks, soaring condors, and of the region's extraordinary natural diversity, were accompanied by the evocative sounds of quena, panpipes, charango, guitar, and *bombo* drum – the standard line-up of the Andean *conjunto*; a grouping and style that has monopolised global conceptions of Andean music since

[8] For exceptions, see Post (2013).

the 1960s[9]. The music was played by *Inti Illimani*, a Chilean group (founded 1967) who were exiled in Italy following the coup of Augusto Pinochet in 1973. Key moments in the development of this style of global Andean music, which is so accessible and evocative to European ears, can be traced back to 1940s Buenos Aires and 1950s Paris (Rios 2008). Indirectly, these developments drew on deeper histories of Andean *indigenismo,* most notably in Cusco, Peru (1910-1930), a movement in which mestizo and elite intellectuals took an interest in indigenous culture, for example, shaping indigenous musical resources to European aesthetics and presentational performance styles (Turino 1984, 1993; Mendoza 2008, Poole 1997)[10]. Influential *indigenista* intellectuals, such as José Uriel García, were inspired by environmentally deterministic ideas from European aesthetic philosophy and interpreted Andean culture as the product of the telluric (or spiritual) power of the natural landscape (Poole 1997: 183). Around the same time in Bolivia, a group of intellectuals, calling themselves the *místicos de la tierra* ("mystics of the land"), and following the lead of Jaime Mendoza with his 1935 novel *El Macizo Boliviano* ('The Bolivian Massif'), also began aestheticizing Andean landscape as part of a nation building project (Sanjinés 2004: 69-70, 82-92, Rossells 1996: 87-90). Andean music's connection with landscape was at the heart of such processes, as is potently invoked in iconic images such as *Tristeza andina* ('Andean sadness', 1933) by the Cusco-based *indigenista* photographer Martín Chambi (1891-1973)[11] (*Fig. 1*).

This – evidently posed – photograph depicts a barefoot indigenous man, alongside his *llama*, playing the quena flute in a majestic mountain landscape (Coronado 2009). Suggestive of sublime landscape-inspired moments from European musical romanticism (Grey 1997: 70), the lone player appears to be in a kind of melancholic reverie as he contemplates the scenery, suggesting a lyrical

---

[9] For more discussion of the Andean *conjunto*, see Rios (2012).
[10] For the case of Bolivian *indigenismo*, see Bigenho (2005, 2006).
[11] It is important to stress that Chambi was of indigenous background and that the indigenist romanticism of this photograph, from which modernity is expunged, is not typical of his other work (Coronado 2009). Indeed, his approach might be seen to have had more in common with that of Valcárcel than García (Poole 1997: 191).



Fig. 1. Tristeza andina ('Andean sadness'). Photograph by Martín Chambi, 1933. (with permission of the Martín Chambi Photographic Archive, Cusco, Perú).

and expressive musical meditation (Rossels 1996: 92)[12]. Even if this image effectively evokes (and perhaps even helped inform) the kinds of sentimentality – expressed in sweet and mellow sonorities – with which the urban quena is played, it has little in common with rural practices. Indigenous people usually blow these kinds of notched flutes strongly, stressing upper harmonics, and producing strident sonorities that Europeans often perceive as 'harsh' (Stobart 2013: 26-27).

[12] The Bolivian folklorist M. Rigoberto Paredes (1870-1950), reflecting on the sadness of indigenous music, gives a less sentimental – but equally distorted – take on this kind of scene: "The retarded life of the Indian and his mistrust of a better future, are also an influence and consequently he tends to get witlessly drunk and distract himself by playing his quena in the shade of some moss covered boulder, while his herd grazes or he rests after agricultural work; everything is suffering. This same environment which surrounds him is sad; he lives in the midst of monotonous nature, desolate, untamed and suited for tedium or becoming bored" (Paredes 1981 [1949]: 103-104).

While several of the LP records of the pioneering group *Los Incas* – founded in Paris in 1956 – depict indigenous Andean people or landscapes, none of group's core members were from the Andean region nor had spent significant time living there. These and other groups helped construct an Andean imaginary of indigenous sounds and sights that circulated widely among global audiences, but which had little in common with Andean indigenous realities. In turn, these cosmopolitan imaginaries ricocheted back to the Andes and in Bolivia, in particular, resonated richly with middle class *indigenista* sensibilities, gradually becoming incorporated into national musical practices and a national identity (Wara Céspedes 1984). Combined with much musical creativity, expressivity and virtuosity, these international influences crystallised in groups such as *Los Jairas* (founded in La Paz in 1966) in what became labelled 'neo-folklore' (Arauco 2011: 190) or "Pan-Andean" style. *Los Jairas*' European aspect was most vividly embodied in the influential Swiss quena player Gilbert Favre, whose performance style has influenced generations of Andean quena players (Bigenho 2012: 37-38). The legacy of this cosmopolitan Andean musical aesthetic is evident in numerous internationally touring groups; Bolivian examples include *Los Kjarkas* – often dubbed the "Beatles of the Andes" due to their immense popularity – or *Rumillajta* who toured the United Kingdom for several months each year during the 1980s and 1990s. Like so many other bands performing in this style, *Rumillajta*'s stock of publicity photos include depictions of the group wearing ethnically evocative dress in an Andean natural landscape, backed by snow-capped mountain peaks. Promotional blurb also stresses their music's association with nature and the landscape[13]:

"Hauntingly beautiful and powerfully evocative […] closely tied to nature […] Whispering panpipes and melancholic flutes give way to glittering strings, soaring quenas, and the earth moving, primordial bass notes of the big pipes" (promotional blurb from cover of CD *Atahuallpa*, *Rumillajta*, 1993).

[13] Many of the members of *Rumillajta* are good friends, as well as outstanding musicians. My examples aim to outline general tendencies in cosmopolitan Andean music and not to critique particular musicians or bands.

There is nothing unusual about this kind of conventionalised imagery and discourse. International audiences have come to expect touring Andean musicians to look and sound indigenous and failure to conform to such imaginaries can to easily lead to complaints from the “authenticity police” or lost bookings (Bigenho 2002). In turn, such imagined indigeneity is commonly assumed to be closely linked to the natural world; indeed, according to David Castillo (2011: 6) – “Images of close-to-nature (or nature bound) Indians are but the gold standard of colonial discourse going back to Columbus’ Diaries”. In reality, most of the Bolivian musicians and dancers who tour internationally are from urban middle-class backgrounds; a minority speaking indigenous languages. When at home or not performing it would be unthinkable to wear the kinds of clothing associated with rural ‘Indians’ that their stage attire evokes. Despite the rhetoric and efforts to level Bolivia’s highly uneven social landscape by Evo Morales’ pro-indigenous government (in power since 2006 and currently in its third term), inequality and prejudice remain vivid daily realities. Variation and complexity regarding the idea of indigeneity (or, better put, ‘indigeneities’) have increased immensely since the early 2000s when it became common for urban dwellers to self-identify as, for example, ‘indigenous’, *originario* or Aymara, whilst often at the same time distancing themselves from rural indigenous people or ‘indians’ (Canessa 2012). It is notable that a significant number of people from rural backgrounds have entered positions of authority in the government. However, as a group, rural indigenous people continue to be associated with ignorance and backwardness, whilst often being characterized as the greatest beneficiaries of the Morales government. Regional artists from humble rural or urban migrant backgrounds, who had not had the opportunity to tour internationally, have begun to question the way that urban middle-class artists have consistently represented indigenous people internationally. This alleged ‘appropriation of identity’ was highlighted to me by Gregorio Mamani – who lived for the first thirty years of his life in the rural community of Tomaykuri, near Macha, Northern Potosí:

“We’ve accessed various videos of Los Kjarkas and other artists who have given tours around Europe [playing the] indigenous

[originario] musics that we bring out. We are the authors in the *ayllus*, in the communities, [of the music they play] wearing our outfits, distorting our musics a bit and stylising them. There they are, touring around, and nobody says anything. How long is this usurping of duties going to go on?" (Gregorio Mamani, April 24, 2008).

For example, a video of *Los Kjarkas*' popular song *T'una Papita (tinku)* features a stylised and romanticised caricature of a rural community in Northern Potosí. The stomping binary rhythm of the song (a *tinku)* invokes the indigenous practice of ritual fighting *(tinku)* from this region of Bolivia (Stobart 2006: 134). While the dancers' outfits are stylised versions of regional indigenous dress, the music and choreography are urban inventions; a combination widely encountered in metropolitan folklore parades. In contrast to the regionally orientated low-budget videos discussed later, it is clear that the slick, professional quality of this production and its widescreen format are aimed for national and international audiences:

📺 *Los Kjarkas – T'una Papita HD*: *https://www.youtube.com/watch?v=g40DAUDOkyg*, uploaded June 29, 2009 (accessed Oct. 10, 2015).

An Andean arcadia

The bucolic merrymaking depicted in this video, and in others discussed below, has rich resonances with what might usefully be understood as a form of *Andean arcadia.* In making this connection, I draw on ancient Greek, Roman and various later arcadian imaginaries, including Renaissance music and literature, and eighteenth and nineteenth-century European landscape painting[14]. The initial assemblage I invoke, drawing selectively from these various sources, is that of an idyllic unspoilt wilderness or pastoral scene,

[14] Among numerous examples see Silvestri and Aliata 2001, Williams 1975, Schama 1995, Montealegre 2013, Gerbino 2009, Ruff 2015, Prince 1988. Paintings to compare with Andean landscapes include Thomas Cole's *The Arcadian or Pastoral State* (1836), which depicts an idyllic rural scene backed by a mountainscape.

which is timeless, untouched and pure – whilst also cloaked in pastness and nostalgia. Its inhabitants do not work; they are in harmony with nature and are without avarice or pride, having remained uncorrupted by modernity[15]. In particular I wish to stress the close parallels between these arcadian imaginaries and those of the 'noble savage', rural Indian or *indio permitido* ('permitted or authorised Indian'). This latter term, coined by the Bolivian anthropologist Silvia Rivera, invokes the kind of docile indigenous person – so applauded by metropolitan and dominant global culture – who is thought to live in harmony with nature while maintaining picturesque indigenous culture and dress[16]. Rivera contrasts this with the *indio* alzado ('belligerent or hegemonic Indian') who threatens the *status quo* by embracing modernity and claiming rights, equality and equal opportunities. (For example, like Gregorio Mamani, protesting about the 'appropriation of identity'). Through claiming rights in this way, the *indio alzado* risks unpopularity and accusations of a lack of indigenous authenticity. According to Rivera, the "kind of racism" at play in the notion of the *indio permitido* "is among the most tenacious because it is masked behind a discourse of valuing indigenous culture" (interviewed in Farthing 2000: 7). Alongside this critical edge to my invocation of a mythic arcadia, there is a more playful and musical aspect. The imaginary mountainous pastoral landscape of arcadia developed

---

[15] According to Simon Schama, there are two essentially irreconcilable, ideas of arcadia. The first is wild, dark, and full of desire and madness, evoking the bestiality, incitement to panic, and pandemonium of Pan. This links back to early Greek accounts of Arcadians as an originary race that sprang from the earth, sheltered in caves or simple huts, subsisting on acorns and the milk and meat of goats. The second (which builds, in particular, on Virgil's fourth eclogue) is pastoral and idyllic, a place of beauty and leisure, where the earth produces grain and fruit without human labour. In this reinvented arcadia, "Pan's indiscriminate insemination has now become the spontaneous fecundity of nature itself" and the wild notes of his panpipes become melodious fluting (1995: 526-530). For Schama, each of these "landscapes of the urban imagination" answers different needs, but also they suggest different kinds of physical and ethical spaces; on the one hand, unruly wilderness, alongside a sense of integrity, and on the other, pastoral civility and harmony (1995: 525). These ongoing tensions, he suggests, continue to shape our relationship to environment and landscape, just as perhaps they can be seen to influence imaginaries of indigenous people, and the impact of *indigenismo* on Andean music discussed above.

[16] The term is perhaps best known through adoption by Charles Hale (see Hale 2004 and Hale and Millaman 2005).

by the Ancient Greeks[17] was ruled by the god Pan, who – as well as being intimately connected with music, dance, merriment, lust and fertility – is especially associated with the panpipes[18]. Although not featured in the music videos discussed below, the panpipes are, of course, a stereotypically Andean instrument[19]. Thus, these panpipe connections are really just an aside[20]. My primary intention here is to use this ancient arcadian trope to help us think more critically about the construction and circulation of imaginary musical landscapes. Initially we might approach these as romanticist, exotic or nostalgic constructions of a bucolic pastoral world from which the viewer/auditor is somehow separated, for example due to urban residence or class affiliation. Such artificial representations of rural or rustic life may also be conceived as spaces of refuge. For example, early Byzantine arcadian *vistas* appear to have been the creations of urban worlds seeking comfort in nature (della Dora 2016) rather than rural ones living with the land.

Another way to bring out this difference in perspective and experience is in a contrast between 'landscape' and 'topography'. 'Landscape', as developed within traditions of European painting, references a particular way of contemplating the natural world (and potentially cultural objects within it), where the viewer is often distanced or somehow disconnected from it (Silvestri and Aliata 2001, Cosgrove and Daniels 1988). Although this approach has come under attack for failing to address dynamic, multisensory, and interactive aspects of our relations with landscape (Tuan 1993, Ingold 2000, Solomon 2000), I propose that this distancing

[17] A term also linked to a Greek province of the same name.
[18] Earlier Greek iconography sometimes shows Pan playing the double-pipe *aulos*, but later representations from Roman times onwards often show him with panpipes – a connection well known from the *Syrinx* myth.
[19] Despite the wealth of archaeological evidence attesting to the long term importance of panpipes in many Andean cultures, this instrument did not become a regular member of the cosmopolitan Andean *conjunto* until the mid-1970s (Wara Céspedes 1984:228).
[20] As a further fun aside, this link between arcadian mountainscapes and panpipe music (played by a dog!) is featured in hilarious recent Mars television advert (2015). See 'Mars Werbung mit Hunden – Mars advertising with dogs': *https://you.tube.com/watch?v=dZcRI-Apke0*, uploaded Apr. 2, 2015 (accessed Jul. 2,2017). With thanks to Griffith Rollefson for drawing my attention to this.

and vision-based approach remains useful from a music video perspective. In order to bring out the interactive and multisensory aspects of relations with the environment I instead use the concept of 'topography'. This stresses the experience of dwelling and actively engaging in intimate, sensorial and reciprocal relationships with features of the (natural) environment (Curry 2005: 683). Nonetheless, we should be wary of simply reading such interactions as being "close to nature". For example, as Andrew Canessa (2012: 161-162) observes, rural Andean people "are intimately connected to the mountains and streams and the land that sustains them: they are not, however, in the least bit close to 'nature' since, for them, 'nature' and the 'natural' are not beyond culture". In short, the ontological distinction between 'nature' and 'culture' – so fundamental to European thought or to the very idea of going for a walk to enjoy nature and the views – would make little sense to many rural Andeans (*ibid.*). How then are such distinctions in experience played out in Bolivian music videos? What difference does the social position of the producers or editors, and their relationships to the land and the musical genres, make to these representations? We might also ask, as has Steven Leuthold (1998: 124) in his discussion of documentaries and feature films by Native American filmmakers: how much should the inclusion of 'nature imagery' (or landscape) be understood as (a) the assimilation of larger society's romanticist imagery of indigenous people, and how much as (b) the special relationship indigenous people have with the land? With these ideas in mind, I now explore a range of music videos produced in the Bolivian cities of Cochabamba, Sucre and Potosí for audiences of low income and largely indigenous regional populations and migrants[21].

[21] Some of the largest markets for these videos are found among people who have migrated to Santa Cruz, Chapare, Oruro and El Alto. In pirated forms, many such videos also undoubtedly circulate outside the country, in cities such as Buenos Aires.

Production and genre

Most of the ethnographic work I undertook for this eleven-month research project involved working closely with the indigenous musician Gregorio Mamani. As a technologically unskilled assistant, I helped him produce three music videos in his home studio (Stobart 2011, 2014). However, I also interviewed personnel from several other more established small-scale studios who produce work for a similar low-income and primarily indigenous market. Of special importance to this paper are the perspectives of CG Records, a Cochabamba-based studio founded in the early 1980s which produced audio cassettes for many years before the advent of VCD music video technology. In 2008, CG Records consisted of the father and son team of Carmelo Gutiérrez (acronym in the label's name) and Daniel Gutiérrez, both educated urban mestizos whose home and studio was located in a comfortable leafy suburb.



Fig. 2. Carmelo and Daniel Gutiérrez of CG Records, Cochabamba, 2008. (Photograph by Henry Stobart).

They proudly showed me the Sony HDR FXI (HDV) Camcorder they had recently purchased and Daniel explained that they usually like to work with two video cameras and edit with Adobe Premiere 1.5. In matters technical, Carmelo deferred to Daniel who – in his early to mid-twenties at the time – had studied at Cochabamba's 'Escuela Superior de Ciencia y Artes', which offered courses in audiovisual production. This educated background and formal technical training contrasted vividly with that of Gregorio Mamani who had attended a rural school until around the age of eleven or twelve and in his studio work, which largely relied on cheap second-hand equipment, was entirely self-taught (Stobart 2011). Carmelo Gutiérrez outlined the variety of musical genres CG Records produced:

"We do all kinds of work, [this consists] more or less of autochthonous [*i.e. rural indigenous*] music, Andean music, regional, tropical and also Latin American. Well, everyone has different tastes […] but mostly we dedicate ourselves to the music of Northern Potosí" (Carmelo Gutiérrez, CG Records, Jan. 24, 2008).

To my knowledge, recordings of wider Latin American and 'Andean' music (the cosmopolitan *conjunto, neo-folklore* or Pan-Andean style discussed above) scarcely feature in CG Records' catalogue. Much more significant are the numerous productions of rural indigenous (or 'autochthonous') musics and 'regional' *charangueada* music from Northern Potosí, alongside *tropical* or *cumbia* music. Reflecting the shared production and marketing niche of these genres, I focus on four main styles/categories of music video for the remainder of this paper:

(1) *Rural indigenous music*[22]. These videos were referred to as *cultura* ('culture') by a music vendor friend, and represent local indigenous cultural practices found among rural communities. Examples include the *pinkillu* flute music and *qunquta* (large guitar) songs of the Carnival season, and the *charango* (small guitar) songs associated with *tinku* ritual fighting at harvest time in May. The aesthetics and mainly Quechua lyrics of this music often make it challenging for metropolitan ears and recordings for regional au-

[22] Common terms to reference these rural people and their expressions include: *originario* ('originary/native'), *campesino* ('peasant'), *indio* ('indian') or *autóctono* ('autochthonous').

diences (initially audio cassette) were rare until the early 1990s. Gregorio Mamani was an important pioneer with his group *Zurazura* (Stobart 2011) and influential subsequent groups include *San Marcos*, directed by Zenón Mamani.

(2) ***Charangueada***. These are regional *huayño* songs, in Spanish or Quechua, accompanied by the *charango.* The style is typified by a distinctive form of melodic *charango* strumming *(kalampeada),* using metal strings and a diversity of tunings. However, a solo plucked charango (*puntiado*) is also sometimes used, alongside accompaniment by one (or two) Spanish guitars, and occasionally a double bass. A number of well-known *charangueada* artists, associated with towns and villages of the Northern Potosí region, emerged during the 1970s and 1980s and achieved immense regional popularity as recording artists (e.g., *Los Pocoateños*, Alberto Arteaga, Bonny Alberto Terán). Since the presidency of Evo Morales (2006), many such artists have stressed their indigenous status, especially in the face of perceived exclusion by urban-based mestizo music rights associations. However, the roots of this musical tradition are associated with the *cholo* and *mestizo* populations of rural towns, who have tended to differentiate themselves from (and have often disdained) the musical practices of rural indigenous communities.

(3) ***Female vocal groups***. These are multi-voice female groups who usually sing in unison and dance in formation, accompanied by men playing the charango and guitar *(charangueada*-style), or the charango alongside *cumbia*-influenced instruments, such as the electric bass guitar, keyboards, and drum machine. A pioneering group in this *cumbia-huayño* fusion is Potosí-based *Las Conquistadoras y los Reyes del Charango* ('The [female] Conquerors and the Charango Kings').There are countless imitations of this line-up, where the women's dancing in *pollera* skirts highlights their *cholita* status: a form of dress closely associated with indigenous origins but, as with the case of *charangueada,* not necessarily with rural peasant communities.

(4) ***Cumbia*** or ***Tropical***. Nothing about these popular music groups or their music – which features standard electronic instruments – marks them as regionally indigenous or directly links them

with rural landscapes. The roots of *cumbia* are typically identified with Colombia, but the strongest influences shaping Bolivian cumbia have tended to come via Mexico and Peru (Bigenho 2002: 29-31). Among Bolivia's upper and middle classes, this immensely popular music is commonly viewed with utter disdain and as a dangerous form of pollution to national music (*ibid.*). However, in recent years Argentine *cumbia villera*, in particular, has become more acceptable to the middle classes, especially among the young (Alabarces and Silba 2014). As my final example, I will briefly mention a video of the Potosí-based group *Amadeus* (also see Bigenho 2002: 36-37).

For these various genres of music video, the standard practice was to record the music in advance in the studio – typically using multi-tracking – and then, in selected locations, to film the musicians and dancers miming to the recorded soundtrack (Stobart 2011). In assessing the reasons why these music videos so often feature landscape, it should be stressed that filming in the countryside – compared to hiring a costly urban venue, using multiple cameras, and paying for expensive lighting – is a relatively low budget option. Nonetheless, Gregorio Mamani found the cost of hiring taxis to travel to the countryside for location filming a major economic challenge, and introduced 'green screen' techniques partially to avoid this expense (Stobart 2017). Perhaps the most valued aspect of my role as an unskilled assistant took the form of driving filming parties to rural locations free of charge – a highly appreciated form of reciprocity.

Representing *cultura* and virtual localities

It is hardly surprising that landscape should feature so prominently in videos of rural indigenous music as the festive practices of rural communities almost always take place outside in the countryside. It is the only practical option; people's homes are often widely dispersed and dwellings too small and cramped to consider such forms of collective performance indoors[23]. During feasts peo-

[23] External acoustic space, with few reflective surfaces, also impacts on musical practices and aesthetics; wind instruments are blown strongly, strummed metal strings predominate, and women sing in high tessitura (Stobart 2013).

ple may also dance for many miles across the landscape, singing and playing instruments as they go, as they make a tour of community boundaries, undertake pilgrimages, or visit particular homesteads (Bigenho 2002: 174-177, Stobart 2006: 250). The lyrics of the songs they perform on such journeys may also reference a range of features of the landscape (Solomon 2000). Links between music and landscape are made especially explicit in rural discourses about *sirinus* or *sirenas*, spirit beings that are typically associated with specific places in the landscape, such as waterfalls, springs, rocks or caves[24]. While living over several years, during the 1990s, in the rural community of Kalankira in the Macha region of Northern Potosí, I was often told that all music ultimately comes from the *sirinus*. And, just as music comes from these spirit beings of the landscape, it was also often played back as *consuelo* or "consolation" to the powers of the "animated" landscape that ensure human welfare (Stobart 2007). On many occasions I joined friends in Kalankira to play music in the landscape; focusing our attention on particular rocks, corrals or other places that were seen to ensure the welfare and reproduction of the herds, rather than on any human audience; i.e. the kind of 'topographical' relationship described above. Intimate interactions between music and landscape or other aspects of the natural world, often shaped by animistic understandings are, of course, by no means unique to the Andes[25]. But they also raise questions about how such relations might be represented in music video and about agency in the production process. Who shapes what appears, or does not appear, on a music video?

Wilson Ramírez, the director of Banana Records (Cochabamba) explained to me how when producing a music video of rural Carnival music for Zenón Mamani, an indigenous musician originally

[24] The musical powers of *sirinus* are made especially explicit in the final credits track of Gregorio Mamani's 2008 VCD of Carnival music (see Stobart 2011). See: 'Gregorio Mamani, Zura zura – Carnaval 2008 – Final Credits track': *https://www.youtube.com/watch?v=t1RnJLwYons*, uploaded Jul. 27, 2010 (accessed Dec. 28, 2015). This stresses Mamani's view that to be a true indigenous artist you need to believe in the *sirinu* (*sereno*) and highlights how *sirinus* are said to live in and emerge from waterfalls.

[25] Examples from other parts of the world abound; see for example, Feld (1996), Levin (2006), Pegg (2001), Marett (2005), Magowan (2007).

from rural San Marcos in the Macha region of Northern Potosí, they took him to "their rural provinces to film in the hills". Many of the videos of Zenón Mamani's group 'San Marcos' feature these kinds of rural practices and, in some respects, remain quite faithful to the kinds of scenes I have witnessed when living in a community in the Macha region of Bolivia (Stobart 2006). For example, one track from his 2011 Carnival video begins with a dialogue in Quechua between two women who urgently try to cook food for the arriving dancers, but are delayed by damp firewood. The dancers and players of *pinkillu* flutes and *pututu* trumpets are then seen in various rural locations, including crossing a river:

San Marcos Zenón Mamani:
https://www.youtube.com/watch?v=7PhvsK5Kihk
uploaded June 17, 2012 (accessed Oct. 12, 2015).

The rural locations featured in this music video are likely to suggest to the viewer that the action is taking place in the rural communities around San Marcos, in the valley regions of the Macha region, where Zenón Mamani was born. However, few Cochabamba-based production teams could realistically justify the time and expense of journeying to San Marcos; a trip of well over eight hours along very poor roads, which become almost entirely inaccessible during the rainy Carnival season[26]. I was particular struck by this sense of 'virtual locality', where landscapes stand in for others, when a mestizo producer friend in Sucre asked me to help out in the production of a Carnival music video entitled *Carnaval de Poroma: Grupo Originario Poroma, Sacabamba.* This title explicitly identifies the location of these Carnival celebrations as the indigenous rural community of Sacabamba in the municipality of Poroma (Province Oropeza, Department Chuquisaca), which shares close cultural similarities with nearby San Marcos. Before I

[26] However, Hilaria Portales – who partners Zenón Mamani in most of his San Marcos videos – now undertakes much of the filming for their music videos. It is thus possible that images from San Marcos will increasingly appear in their productions. During a recent visit to their home in La Paz (2015), they showed me still photographs they had taken in San Marcos using a friend's camera.

was called in for the filming, the *pinkillu* group had been recorded in a studio in the city of Sucre. It was their first experience of being recorded and the studio's first attempt at recording this style of rural music; a project undertaken free of charge with an eye to the future of offering services to other indigenous groups wishing to record.

📺 2 Pinquillos – "*Carnaval de Poroma*":
https://www.youtube.com/watch?v=Ot01T4jU7mM
uploaded Jan. 17, 2012 (accessed Nov. 20, 2015).

The producer – who had decades of experience as a professional internationally touring Andean musician – confessed to me that he had no idea about the required aesthetic for these flutes, having never previously taken any notice of this music (despite its ubiquity in the rural communities of the region). Much to the unease of the players, the *pinkillu* flutes were multi-tracked individually, and the female singer – brought in from the countryside – required days of coaxing before developing the confidence to sing into the microphone. While the images on the video might suggest rural Poroma, in reality I was asked to film them in an area of rough ground, bordered by fields, on the edge of Sucre and close to the (old) airport. Most of the dancers who appear on the video lived in Sucre and were probably first or second generation migrants from the countryside – a minority originally from Poroma. Several of the women had considerable difficulty putting on the woollen *almilla* dresses and *aksu* back-cloths typical of the Poroma (and Macha) region, explaining that they had never previously worn this form of indigenous clothing. During filming the city of Sucre periodically appeared in the background of shots and I was requested to film an airplane flying low overhead, but in the final video – created by a mestizo video editor – the shots of neither the city nor the airplane appeared. These would presumably have identified the actual location of the filming, invoked modernity, and shattered the illusion that the action was taking place in the timeless rural arcadia of Poroma.

Comparing production perspectives

The need to maintain perceived authenticity in the images of rural indigenous music videos – as well as those of *charangueada* music – was a common topic of concern among mestizo producers to whom I spoke. Both Daniel and Carmelo Gutiérrez were very clear about what should and should not appear in indigenous music videos:

"I need to search out the things which are original to the place, the most important. […] I can't grab and put in a person wearing jeans, see? Yes, in his [indigenous] jacket, waistcoat, but not in shirt and jeans. It is not logical, it can't go in" (Daniel Gutiérrez, CG Records, Jan. 24, 2008).

"[When an indigenous artist says] "I want to film here". Well, we have a look and say to them: "This is no good. It's not suitable for the music – for this indigenous *[originario]* music". Many want to [film] in the town square, in the wide main street *[prado]*. No way! Why? This [music] does not belong to this place. So we have to show our landscapes [countryside], our valleys, our flowers […] this is what we have to show" (Carmelo Gutiérrez, CG Records, Jan. 24, 2008).

As both father and son stress, images that might suggest modernity – such as jeans or urban locations – were off limits and to be carefully avoided. According to Carmelo, such music should be placed in the countryside, and feature images of flowers and the valleys – a reference to the lush vegetation and trees of lower altitude locations. In the light of these concerns to maintain authenticity and avoid urban images, it is interesting to see what happens when the filming and editing process is undertaken independently by a person such as Gregorio Mamani, who strongly self-identified as indigenous. As an indigenous producer, Gregorio Mamani's perspective might be seen as that of an 'insider' to these forms of rural music[27]. It was also clear that he had a good sense about what the indigenous audience for his music videos would find appealing,

[27] However, it is also important to stress that as a personality Gregorio Mamani was highly idiosyncratic and his relationship with his community of origin was extremely complex.

novel and engaging. The first music video Gregorio Mamani created entirely independently was released in early 2008 and featured Carnival music (Stobart 2011). It was also the first in which I assisted and, out of the three I helped him produce, by far the lowest in technical quality. Like the other Carnival videos discussed above, this track features *pinkillu* flutes and is simply named "Pinkilleada":

📺 Gregorio Mamani, *Zura zura – Carnaval 2008* - track 1 "Pinkilleada":
https://www.youtube.com/watch?v=PLudi85vWcM
uploaded July 27, 2010 (accessed Nov. 15, 2015)

However, unlike the two previously discussed Carnival videos, which reflect the work and perspectives of mestizo video editors, Gregorio Mamani makes no attempt to erase urban imagery. Rather, the video moves between urban and rural settings, as if enjoying these juxtapositions. Following footage of folklore-style parades in urban Sucre and Tarabuco, he incorporates shots from various rural locations, including Carnival in Tomaykuri. Over these sequences, he sometimes uses chroma-key (green screen) technique to superimpose images of his wife singing and dancing in an *almilla* dress. The video also features various novelties; the 'golden llama' (a giant model of a llama on wheels, with a moving head, made by Gregorio's son David), a giant *machu* size *pinkillu* flute, and Gregorio wearing a gorilla suit in imitation of a *sirinu* – a type of Carnival spirit associated with music (Stobart 2011). These various images would surely horrify the mestizo video producers with whom I talked, and be perceived as highly incongruous to this kind of indigenous music. Nonetheless, the rural indigenous people with whom I watched these videos seemed more entertained than disturbed by such juxtapositions.

An indigenous Andean arcadia?

It is perhaps too easy to ascribe arcadian imaginaries purely to middle class urbanites and global perceptions of Andean music. Surely everybody constructs imaginary worlds of particular forms,

shaped by their life experiences. What I have been attempting to do in the paper is to explore some of the social, historical, and cultural processes through which these imaginaries are created. I also wish to complicate the idea of arcadia as a purely urban construct and to revisit Carmelo Gutiérrez's insistence that landscapes of lush vegetation and flowers should appear in indigenous music videos. While living over extended periods in the rural community of Kalankira, I found that music was intimately connected with ideas about human life and death, seasonal transformation, and agricultural production (Stobart 2006). In particular, the performance of *wayñu* music on *pinkillu* flutes – featured in the above-mentioned videos – was restricted to the months between the Feasts of All Saints (1 November) and Carnival (February/March) and associated with attracting rain and crop growth. In addition this music was intimately associated with the souls of the dead, who were said to constantly sing, play and dance *wayñu* music in *alma llajta* ('land of the souls'), which was situated far to the West, just beyond vision of the human eye (although potentially viewable through a telescope). This imaginary musical landscape of *alma llajta* was described to me as perpetually green, and decked in flowers and weeping willow trees (2006: 206); a kind of perpetual Carnival, which in this part of the Andes is the climax of the agricultural year when flowers are abundant. Might we conceive of this imaginary world as a kind of indigenous arcadia? An idyllic, flower-decked, and timeless musical landscape, which brings to mind "England in perpetual Maytime", as invoked in Sir Philip Sidney's 1580s poem *Arcadia* (Schama 1995: 531)[28].

[28] From a more historical perspective, we might also wonder whether these indigenous imaginaries were influenced by classical and Renaissance ideas of arcadia, which were widespread in the popular culture of early modern Spain (Irigoyen-García 2014). Hints of arcadia are suggested in *alma llajta*'s pairing of death with nature (Panofsky 1955: 295-320, Love 1992) and in the way that people impersonate 'devils' by wearing black goatskins over their legs during the final ceremonies of Carnival (e.g., Harris 2000: 39). Caution is necessary in identifying this half-goat, half-human figure with the god Pan and arcadia, given the demonization of Pan's satyr-like goat aspect and horns, and their adoption in Christian devil iconography (Cardete del Olmo 2015). However, neither should we forget the impact of the city of Potosí on indigenous people of this region; a place of trauma and wonder that they were regularly forced to visit to undertake labour for the *mita* (1575-1812). This dynamic intercultural melting pot was

Music videos that feature lush vegetation and flowers, and that avoid images of modernity – that would have been unfamiliar to the ancestors – emerge as surprisingly true to this kind of indigenous Andean arcadia as perpetual Carnival. On similar lines, people in Kalankira were insistent that distinctive Macha style 'woven clothing' *(away p'acha)* should be worn for Carnival; a jacket, waistcoat and woollen trousers for the men, and embroidered *almilla* dresses, *rebozo* shaws and colourful woven *aksu* backcloths for the women. People compared the gradual clothing of the landscape in vegetation over the rainy growing season with people's weaving of new Carnival dress over the same period, the two bursting vividly into flower at Carnival (*Fig. 3*). From this perspective, Daniel Gutiérrez's insistence that people wear their jackets and waistcoats – and never jeans – for Carnival videos, appears culturally apt and well attuned to the indigenous imagined arcadia of *alma llajta.*

However, people in Kalankira were also insistent that for the feast of the Holy Cross, at harvest time in May, 'purchased clothing' (*ranti p'acha*) should be worn[29]. For men, this typically consisted of industrially-produced jeans, jumpers, and two scarves (crossed over the chest), alongside colourful protective leggings (*sika botas*) made locally, but often purchased. Instead of wearing day-to-day

([28]) the site of the world's richest silver mines and frequently hosted lavish celebrations that included representations of the classical gods (Stobart 2006: 10). Arcadia certainly formed part of this mix, as evidenced by the eclogue *El Dios Pan* ("The God Pan") from the second part of *Parnaso Antártico* by Diego Mexía de Fernangil (c. 1565-1634), a Spaniard who spent his final twenty years of life in the city. His text takes the form of a humanistic dialogue that proposes persuasion – rather than force – for evangelizing indigenous people. It draws parallels between Pan, as the god of shepherds and Christ as the "Good shepherd", connects the name Pan with pan ('bread' in Spanish) as the consecrated bread of Christ, and identifies Pan's status as god of Arcadia with that of the Christian god, who was also seen as god of Arcadia for having made two *arcas* or 'arks': Noah's ark and Moses' ark of the covenant (Dean 1999: 17, Rodríguez-Garrido 2005). Tracing the goat skin leggings of Carnival dancers back to Pan and arcadian imaginaries of the Renaissance is perhaps speculative but not so far-fetched given the ongoing legacy of other humanistic influences in indigenous culture (Gisbert 1980).

[29] This may relate to the way that during this season people begin to travel outside their communities to undertake seasonal labour or engage in trade. This contrasts with the rainy season when travel is difficult and people need to stay within their communities to tend the growing crops.



Fig. 3: Carnival dancers in Kalankira; home 'woven clothing' and vegetation were said grow through the rains and burst into flower at Carnival, 1992. (Photograph by Henry Stobart).

black woollen *almilla* dresses, women usually wear pleated *pollera* skirts and blouses, all acquired through commerce. This harvest feast is best known for the *tinku* ritual fighting that takes place between groups from surrounding rural communities in the town of Macha, attracting many curious tourists and film crews each year (Stobart 2006: 134). During the feast men play *julajula* panpipes and there is much singing and dancing to a distinctive and highly rhythmic genre of *charango* song called *cruz,* which is associated both with courtship and with men keying up to fight (Stobart 2006: 86, 111-116). Gregorio Mamani pioneered commercial recordings of *cruz* songs in the 1990s and with the arrival of the VCD included images from the Macha tinku, an example followed by subsequent artists. For example, the track *Pisqha Waqacian* from Zenón Mamani's VCD *Fiesta Macheño*, which was produced by Banana Records:

📺 Zenón Mamani – "*Pisqha Waqacian*":
https://www.youtube.com/watch?v=gYLi3_gsE9U
uploaded Nov. 3, 2008 (accessed Nov. 11, 2015).

The video images used in this track are divided between those of Zenón Mamani's group of dancers, evidently brought together especially for the video, and shots taken from the actual feast of the Holy Cross in Macha. The male dancers brought in for the video are wearing Carnival-style woollen jackets, waistcoats and trousers, together with *montera* fighting helmets and scarves crossed over their chests; the women appear in the woollen *almilla* dresses and *aksu* backcloths of Carnival. Much of the video footage was also shot in the countryside, perhaps evoking the way that groups often walk for many hours through the hills from their communities to Macha, carrying their community cross as a kind of pilgrimage. However, in the shots of *tinku* fighting from the actual feast in Macha (e.g., at 57 s) the men can be seen wearing jeans and jumpers. (They are without *montera* helmets, which were temporarily banned by the authorities in the hope of curbing the dangerous stone throwing aspect of *tinku*). At 2 m 20 s, a group of women can also be seen dancing in a circle, performing the coordinated jumps typical of the *cruz* genre; all are wearing *pollera* skirts. It is unclear how much the wearing of distinctive Macha dress by the dancers for the video was the decision of the producer and how much that of Zenón Mamani himself. The point I wish to highlight in this case is the gap between the ethnic imaginary constructed for the video and the indigenous reality of the feast and its associated discourses. It is also quite possible that Zenón Mamani – like many other such artists – has simply assimilated romanticist imagery of indigenous people (Leuthold 1998: 124) or strategically essentialised himself as an *indio permitido* (Spivak 1988, Hale 2004).

Despite some of the above complexities, including the need to construct 'virtual localities' to stand in for actual places, I have tried to show that landscape imagery is often entirely appropriate for rural indigenous music videos. It simply extends performance contexts, sometimes making them "more handsome than they would

otherwise be" (Vernallis 2004: 83). After all, this is where rural music happens: outside in the landscape. But we might go further and emphasize the interactions or 'interanimation' (Basso 1996) between people and the places they inhabit (Stobart 2007), stressing the notion of 'topography', and the sensorial intimacy this implies, over a more distanced notion of 'landscape'. But to what extent is it possible with the audio-visual medium of video, which necessarily forces us to act as spectators, to experience these kinds of multisensorial relations or 'the gathering power of place itself' (Casey 1996: 44)? Are such sensations ultimately only possible if the viewer/auditor builds on prior emplaced and participatory embodied experience and knowledge of these cultural expressions? These questions, however, are really beyond the scope of this paper (see Pink 2007).

***Charangueada* and rural nostalgia**

The second category of music video to which I now turn is *charangueada* songs. These are accompanied by the *charango,* in a distinctive strummed-melodic style typical of Northern Potosí, often alongside Spanish guitar(s) and occasionally a double bass. As noted above, this music is closely associated with the small towns of the Northern Potosí region, even though most recording artists live in cities, such as Cochabamba, Potosí and Sucre. In the provinces, these songs – also termed *huayño* – are typically performed in *chicha* (corn beer) bars or during *fiestas* among *vecinos* (literally 'neighbours'), a term applied to the inhabitants of these small towns to distinguish them from the people of the rural communities. In their videos, recording artists frequently invoke the provincial towns or villages from which they, or their parents, migrated to the city. For example, in the song *De mi pueblo he salido* ("I left my village behind") the singer nostalgically about leaving her parents behind, remembering her siblings, and of the wish she is unable to fulfil of returning to the village of her birth.

📺 *Florencio Flores – De mi pueblo y* [sic] *salido*:
https://www.youtube.com/watch?v=L8aZDfpaK_4
uploaded March 18, 2011 (accessed Nov. 13, 2015).

The entire song is set in the pastoral setting of a maize field with hills in the background. Dancing in colourful *pollera* skirts, the singer and the other female dancers communicate their identity as *cholitas*. This suggests aspects of indigenous and provincial background, but also of being more worldly than women who wear *almillas* in rural communities (as seen above for the case of the Feast of the Holy Cross). This touching song would have particular resonances for the numerous young women who migrate to the city to work in domestic employment (Van Vleet 2005, Peñaranda, Flores, and Arandia 2006). In the video the maize field appears to functions as timeless and placeless rural background, a 'virtual locality' that stands in for the memories and experiences of many migrant audiences. We might wonder whether, for such migrants, a more specific location would reduce the song's emotional potency by diminishing the potential to construct personal homecoming imaginaries, or individual virtualities of the imagination (Boym 2000: 50).

On his VCD *Mis Raices* ('My Roots'), Jorge Oporto suggests more specific locations when he musically revisits the rural region of his youth, especially the hilly valley areas around San Pedro de Buenavista and Torotoro. Although in the track *Torotoreñita* ('girl from Torotoro') it is hard to identify the specific location, the vistas are reminiscent of the hillsides around San Pedro de Buenavista; the idea of attractive landscape ('beautiful vista') even incorporated in the name of this small rural town. Once again the song is highly nostalgic, evoking the romances of youth in a kind of rural idyll, as couples dance in a field surrounded by beautiful hilly landscapes. However, in this timeless Andean arcadia, romance reigns supreme and (unlike the wilder version of Pan's arcadia and the reality of much *charangueada* performance) lust is entirely absent:

📺 Jorge Oporto – "*Torotorenita*":
https://www.youtube.com/watch?v=JaufvN2p1AY
uploaded March 1, 2014 (accessed Nov. 12, 2015).

Feasting the eye? – Landscapes and colours

While *charangueada* songs of the provinces are sometimes performed outside, at community and family festivities, they are unlikely to involve dancing in a field[30]. *Charangueada* performance in larger towns and cities, if not in family gatherings, is usually highly amplified and takes place in *coliseos* (dance halls or sports stadia) or in town squares, sometimes to mass audiences (*Fig. 4*). While filming in such spaces can help communicate the popularity of the artist and audience responses[31], Carmelo Gutiérrez (CG Records) was critical of record production companies that film a whole video in the same venue. In the following quotation, he expresses disapproval for certain videos produced by the Cochabamba-based record label *Lauro*, one of Bolivia's three large-scale labels until its collapse in 2003 (Stobart 2010: 31-32):

"The experience of commercialisation has also taught us a great deal, for example, when a customer comes and says to us "there's no countryside". There are many videos – and not to make *Lauro* look bad – where *Lauro* have taken a group, put them in a hall, and filmed the entire video, all the songs, with the same background.

"But our work is not like this. Today we film in Santibáñez [25 km from Cochabamba], tomorrow we go to Tiquipaya [10 km], and on the following day we show another type of landscape. It takes three days, more or less, to undertake these kinds of work. For a *charangueada* [VCD] three days, another day in the tropical valleys or different places; in other words we change the sectors. Thus, it is the combination of landscapes, colours, background – all these things. So to be able to present a better vision to people, we combine these things in Daniel's video editing – mixing all these things" (Carmelo Gutiérrez, CG Records, Jan. 24, 2008).

[30] One exception is the Carnival ritual of collecting greenery from the fields which is performed in certain small towns of the region as well as in rural communities. However, this would usually be accompanied by a specific Carnival music-dance genre, such as *salaki*, rather than *huayño*.

[31] Gregorio Mamani sometimes asked me to film him when he was entering or performing to large audiences in festival stadia and later incorporated short clips of such moments into his *charangueada* music videos.

Here, Carmelo Gutiérrez appears to be making an argument for visual variety and richness; the need for varied landscapes that involves jumping from one location to the next. This seems to accord with Vernallis' suggestion that music video "draws us into a playful space where attractive objects are distributed across the visual field" (2004: 45). Combining diverse fragments of landscape in music video editing is also evocative of much older processes of constructing arcadian imaginaries. In their discussion of the picturesque, Miranda and Castro relate the image of arcadia to "the selection of fragments from nature which, combined, would produce a perfection impossible in the real world" (2003: 104)[32]. Even if from Tim Ingold's 'dwelling' perspective "the landscape is not an external background or platform for life" (2000: 54), in the sphere of Andean music video production a "background" to music and dance is precisely how such landscapes were presented and produced. We might also wonder how much people's perception of landscape as "a topologically ordered network of places" (Ingold 2000: 54) holds true in the case of music video, where it is the music (not people's "taskscapes") that connects and brings a sense of continuity to the diverse landscape fragments. Indeed, it is striking how *syncresis* – Michel Chion's (2000: 205) term for our universal capacity to perceive a union between simultaneous sonic and visual events – naturalises relations between images and music, a point made especially clear when the sound of a music video is muted.

It was not just the producers who stressed the importance of including natural landscapes as backgrounds in music videos; many *charangueada* artists also clearly shared this aesthetic. For example, Fausto Ramírez (who regularly accompanied Gregorio Mamani on the guitar) related the prominence of landscape in music videos to the "joy of green mountainsides", observing how consumers of this music always like to be entertained, by a backdrop of "beautiful flowers, plants, or agricultural products, like some great fiesta". This bucolic image again invokes arcadian imaginaries, where – as in all Andean fiestas – labour is absent. On similar lines, the famous *charangueada* artist Alberto Arteada – who has been making recordings since the 1970s – waxed lyrical about the beautiful land

[32] This almost precisely quotes Silvestri and Aliata (2001: 88).



Fig. 4. Audience in Coliseo Minero in Potosí during a *charangueada* festival, 2007. (Photograph by Henry Stobart).

scapes of the valley regions of Northern Potosí, especially the bluffs around Colloma. While talking of his desire to film in these landscapes, he also directly linked them to his migrant identity: "Those parts are beautiful and I want to take advantage of this [in my videos]. I'm from this Northern Potosí area and I'm only residing here [in the city of Sucre] temporarily because my children are studying here". This stresses *charangueada's* identity as 'music in movement', caught between provincial and urban spaces and steeped in nostalgia. Here we find resonances with José María Arguedas' famous 1958 novel *Ríos Profundos* ("Deep Rivers"), in which the Andean landscape serves as a kind of "umbilical cord" for Ernesto, the central character (Vargas Llosa 1989: 238). It is at the core of his identity and connects him back, often via music and memories, to the "lost paradise" of his youth among indigenous peasants (Kopf 2011: 105).

Another aspect of the visual abundance or excess of these music videos is the expectation that artists and dancers will frequently change clothing. In a single song I have sometimes seen a singer wear as many as five different coloured *pollera* skirts. Alberto Arteada was not enthusiastic about this aspect of the production process, and stressed to me of the effort of having to keep changing clothes. What he then goes on to say about the relative amounts he was paid respectively for the musical and filming aspects of a VCD production raises interesting questions:

"It's not easy making a DVD [VCD][33]; you are playing in one shirt, you have to change and do another take with the other shirt. I'm not sure whether you have spotted this in my DVDs with a different shirt, different trousers? [...] So it's pretty taxing.

"I sold all my rights as author [with the songs we recorded]. Thus he paid me separately for the recording and the filming. [...] For the recording I was paid 1000 bs (c. £100) and for the filming 1500 bs (c. £150), plus travel expenses" (Arturo Arteaga, Sucre, Feb. 20, 2008).

That Arteaga should be paid 50 % more for filming than for the audio recording seems very surprising and troubling from a musician's perspective, especially given that music videos were originally developed in order to sell the song (Berland 1993: 25). It is worth reiterating that this amount included not only the recording process, but also the rights to the song, most of which would have been Arteaga's own compositions. What might this tell us about the relative value ascribed to the visual and audio dimensions of music videos? However, this picture may be skewed in the Bolivian context where extreme levels of music piracy often mean that negligible profits can be made from VCD recordings. Also, only very well established artists are now paid any fee at all for recording; most pay studios to produce their music videos and use them for promotional purposes to gain paid live performances (Stobart 2010).

Gregorio Mamani was a particularly outspoken critic of music piracy, as is evident from his many campaigns and the anti-piracy

[33] People often inaccurately refer to VCD recordings as DVDs. DVDs are commonplace in Bolivia, especially for pirated international films, but not usually for the production of the kinds of music described here.

screen text on his productions (Stobart 2014). As a *charangueada* artist (the sphere in which he originally made his name) he was, in certain respects, unusual as he came from a rural community, rather than a provincial town. Indeed, Alberto Arteaga – whilst at the same time being the president of the region's indigenous charango player organization – even jokingly referred to Gregorio Mamani as 'indio', implying backwardness (Van Vleet 2005: 110-111). The first track, *Amiga Mia*[34] from Gregorio's 2008 VCD *Exitos de Ayer y Hoy* ('Hits of Yesterday and Today') suggests much less rural nostalgia than the previous *charangueada* examples, but no shortage of sentimentality and kitsch.

📺 Gregorio Mamani – "*Amiga mia*":
*https://www.youtube.com/watch?v=_jwxjgkqyr*A
uploaded Sept. 18, 2012 (accessed Nov. 11, 2015)

The video depicts an incongruous love affair between Gregorio (in his 40s) and a pretty *cholita* (in her early 20s), and shows the musicians and dancers in various locations, including a park in Sucre and a flower-covered hillside in the countryside[35]. Moments of humour appear (48s) when a dancing woman in tight jeans, pink tee shirt, sunglasses, and with long hair appears superimposed over the scene on the flowery hillside, against screen text of *amiga mia* ('my girlfriend') and *amor* ('love'). The in-joke was that this was Gregorio's wife, who day to day always wore a *pollera* skirt and never jeans, and her hair in plaits. This, together with the kitsch stock transitions and flowers from the video editing software, unsettles any sense of a timeless arcadia or idealised romantic relations; we are just confused, but also amused.

[34] This is a reworking of the song *Hualaycho Bandido* by Eduardo Chávez (Peru): *https://www.youtube.com/watch?v=RUHViifF2sk*, uploaded Oct. 29, 2009 (accessed Dec. 22, 2015).

[35] This follows an awkward opening where the guitarist on the video was required to mime the solo guitar, having not played on the recording.

Urban cholitas and heart throbs – "as if it was in the past"

The *cumbia-huayño* fusion group *Las Conquistadoras* ('The [female] Conquerors') of Potosí have long been a sensation, giving rise to a host of copycat groups. The cover of their 2007 VCD even states: "we're always imitated but never equalled"[36]. Usually such groups consist of four *cholitas* in colourful *polleras* who sing together in unison and dance in formation (alongside a few men playing instruments). However, unlike similar Peruvian groups, such as *Las Seductoras Muchachitas de Amor* ("The Seductive Girls of Love"), who periodically swap their *polleras* for bikinis, these Bolivian groups tend to opt for modesty and firmly keep their clothes on. *Las Conquistadoras* are accompanied by the "Charango Kings" – a slightly aging boy band – who respectively play charango, electric guitar, bass guitar/keyboards, and drum machine, creating what I was told was a "modern sound", which "much appeals to the young". The fact that these largely electronic instruments so often appear on videos in rural locations, with no power cables in sight, raises questions about why *Las Conquistadoras* are so often presented dancing in the fields. This is clearly not an extension of their usual performance context (Vernallis 2004: 83). Rather, like mass audience *charangueada*, they are usually encountered in large *coliseos* (dance halls or sports stadia). This juxtaposition in imagery between fields and modern urban settings is particularly well expressed in the song *Amor por internet* ('Love via the internet') from their 2010 music video. Here, the action playfully alternates between an internet café and the fields surrounding the verdant city of Cochabamba[37]:

📺 Las conquistadores – *Amor por internet*:
https://www.youtube.com/watch?v=8nzhy77VLAI
uploaded Jan. 7, 2011 (accessed Nov. 10, 2015).

---

[36] The names of a few of their imitators include: *Las Lindas Encantadoras de Potosí* ('The Beautiful Enchantresses of Potosí'), *Las Golondrinas de Bolivia* ('The Swallows of Bolivia'), *Las Inseparables y los Príncipes de Charango* ('The Inseparables and the Charango Princes'), *Las Rosas del Amor y los Emperadores del Charango* ('The Roses of Love and the Charango Emperors').

[37] For more discussion of this song, see Bigenho and Stobart (forthcoming).

On the one hand, the song and its images communicate the empowering and forward looking narrative of women from humble indigenous rural backgrounds accessing digital communications technologies. A few years earlier, women of this class would have felt deeply uncomfortable entering such spaces, or may well have been refused access. On the other hand, we might wonder how much the *cholitas'* connection with rural roots is played out through images of dancing in a field and their *pollera* skirts. The importance of these aspects to this group's market niche was highlighted by Daniel Gutiérrez:

"If you were to put the Conquistadoras in [urban-style] dresses they would immediately be rejected by the market. It's as if it was in the past with their *pollera* skirts, because they are from the countryside [...] they are *cholitas*; they don't wear [urban-style] dresses. This is the thing. People are accepting because of who they are, because of what they sing; they are pretty *cholitas* who dance nicely" (Daniel Gutiérrez, CG Records, Jan. 24, 2008).

The way Daniel connects these women's form of dress with rural identity and a sense of pastness is striking; imaginaries that would also seem to link to arcadian landscapes. Although involved in the producing these kinds of music videos, his class position probably meant that he would not usually have consumed such music himself, nor dated these kinds of *cholitas*. Social distance seems to be played out here in much same way as distance is implicit in vision-based notions of landscape.

Cumbia unplugged

As a final example, we turn to a VCD of *cumbia* (or *tropical)* music by the Potosí-based group Amadeus. Landscapes are certainly not an extension of this music's usual performance context, nor is there anything indigenous about this group or its music, which features standard electronic instruments (guitars, keyboards, drum machine). However, it is enjoyed by plenty of rural indigenous and migrant populations. Amadeus is often hired to provide dance music for festivals and weddings in the provinces and people who had been playing local indigenous musics all day often then happily dance cumbia into the early hours (Bigenho 2002: 37). CG Records

have made many recordings for Amadeus and periodically also depict them dancing in fields, their electronic equipment unplugged as they mime to the music. Carmelo Gutiérrez explains:

"In just the same way, for Cumbia, we select landscapes. Now these are a bit more unusual, for example, with the group Amadeus from Potosí we went to the salt flats of Uyuni. We showed all the salt flats so that people could see what we have in Bolivia. There are many who don't know them, who don't know what Bolivia has, and we set out to demonstrate this. […] [It is] so beautiful, with a white background, a white shirt, it looks really good. With some groups we also use swimming pools quite often. In addition, countryside is really important for us, because we have seen international groups who, for example, do everything with a stage and audience. A stage with girls, models, so we don't like this very much". (Carmelo Gutiérrez, GC Records, Jan. 24, 2008).

As evident from the video of Amadeus' song *Vete y no vuelvas* ('Go and don't come back'), they do not entirely dispense with girls; indeed, compared to the previous videos discussed, the imagery is much more sexualised, as typical for cumbia. *Pollera* skirts are also absent:

📺 Grupo Amadeus de Potosí – *"Vete y no vuelvas"*:
http://www.youtube.com/watch?v=4hO-J7gB3B4
uploaded Sept. 18, 2003 (accessed Nov. 15, 2015).

Rather than suggesting an arcadia, the presence of landscape is almost educational; an introduction to the geysers that are located in an inaccessible part of Potosí department, which – for economic reasons – is visited far more by international tourists than by Bolivians. Images of Amadeus miming beside the geysers are alternated with shots at the salt hotel on the Uyuni salt flats, and on the steps of the fairy-tale castle of the Glorieta, on the outskirts of Sucre. There is also a sense that the production team are simply enjoying the texture and quality of these different locations and the visual interest they provide, adding their own creativity to complement and bring additional interest to the music.

Conclusion

"Audiences don't much like it if you've filmed with a single background. They find this very monotonous. […] Our objective is always to show two things, one the artist, the other the landscape. Ultimately this is the objective". (Carmelo Gutiérrez, CG Records, Jan. 24, 2008).

The arrival of digital technology in the form of the VCD (Video Compact Disc) in the early years of the new millennium had far-reaching consequences for popular music production and consumption among low income and largely indigenous people in the Bolivian central highlands. In this paper, I have questioned how we should understand the ubiquity of landscape imagery in the music video production boom which swiftly followed the appearance of this technology. Should we partly understand it as a kind of 'Andean arcadia' of the urban imagination; a pastoral-musical idyll, unpolluted by modernity, and inhabited by people in harmony with nature? Or should we stress more intimate, sensorial and topographic aspects of the relationship between the musicians depicted and the land with which they interact? I hope to have shown that these questions provoke complex responses and open up further questions regarding, for example, the genres in question; the knowledge, economic potential, and subject positions of the actors; alongside the potentialities and constraints of music video as a genre.

It is hardly surprising that videos featuring rural indigenous music and dance are set in rural landscapes, thereby reflecting or extending the usual performance context. This does, however, raise questions about how the intimate relationships that people often maintain with localised features of the landscape might be expressed and communicated through the medium of music video. In reality, it is often unfeasible to travel to an artist's home territory, so filming is commonly undertaken in rural spaces close to cities. So, how should we understand these 'virtual localities' in music videos that – for good pragmatic reasons – often stand in for actual places? Are these only a problem if they clash with our experience of the place purportedly represented (e.g. Poroma). Do fields, hillsides and other forms of vegetation often look so similar from one

place to the next that they remain essentially unrecognizable, as if non-places? I have questioned, in the context of Florencio Flores' nostalgic *charangueada* song, whether these kinds of placeless rural backgrounds might prove more effective for the creation of diverse personal homecoming imaginaries than would more specific and recognizable locations. Nonetheless, in Amadeus' *cumbia* video, the places were highly specific and even labelled.

As we have seen, in the creation of a music video for the market, various levels of mediation are involved that are controlled by diverse actors, some close to and some distant from the specific culture in question. For example, the indigenous artist/producer Gregorio Mamani – a cultural insider – relished juxtaposing urban and rural imagery in his indigenous music videos. We also saw how in a *charangueada* song he wittily superimposed a women in jeans and sunglasses, an image that would have horrified many urban mestizo producers. As relative cultural outsiders, who would not usually consume these kinds of music themselves, such producers often expressed concern about maintaining authenticity. While this sometimes appeared to romanticise or exoticise rural culture, as a kind of Andean arcadia, I have also shown how – for the case rural Carnival music of Northern Potosí – this imagery coincided with a kind of indigenous arcadia; the perpetual Carnival of *alma llajta* ('land of the souls').

From a cynical perspective, it might be argued that what we see in the ubiquity of landscape in many of these music videos is simply colonial continuity; the romanticization of nature-bound Indians. In such video vistas, are we simply witnessing the legacy and ongoing circulation of historical, cosmopolitan and global imaginaries of an Andean arcadia, built on early twentieth century *indigenista* ideas – rooted in European aesthetic philosophy – about music emerging from the telluric (or spiritual) power of the Andean landscape? From such a perspective, these influential and nostalgic constructions – which are also often assimilated by indigenous people themselves – evoke an imaginary indigenous pastoral landscape peopled by uncorrupted and authentic Indians – *indios permitidos* – who are kept at a safe distance and pose no threat to the *status quo*. On the one hand these videos – especially those

featuring indigenous rural genres – may be seen to have an important decolonising role through giving visibility and value to indigenous culture. However, on the other, presenting such musical expressions in romanticised arcadian pasts might be seen to contribute to the maintenance of colonial hierarchies.

For a less cynical approach, and here I draw on the examples of *Las Conquistadoras* and Amadeus *(cumbia) in particular*, we might simply see in these music videos a celebration of the richness and beauty of Bolivia's diverse natural environments. Might we even talk of an Andean music video aesthetic? – there are certainly many parallels with Peruvian music videos aimed at a similar market niche. For Carmelo and Daniel Gutiérrez, placing these various music genres in natural landscapes – rather than a single hall – was an aesthetic choice, which they perceived as a challenge to the conventions of mainstream music video. Despite these producers' essentialist attitudes to authenticity, the care, creativity and sense of commitment they dedicated to selecting and juxtaposing landscapes was striking. They exuded unmistakable pride in their work, in which depicting musicians dancing in the fields or in other forms of landscape was a way to keep their videos visually rich and varied.

Finally, let us turn to their insistence that the market would reject their videos if they failed to include landscape imagery. This same desire among consumers for a backdrop of hillsides, beautiful flowers, plants, and agricultural products – "like some great fiesta", was also highlighted by Fausto Ramírez. While the inclusion of landscapes clearly appealed to the (class based) aesthetic sensibilities of mestizo producers (perhaps via the arcadian route discussed above), there is also a sense that these videos' visual excess resonated with an aesthetic of abundance shared by their largely indigenous audience. According to Nico Tassi (2010), this aesthetic or "postulate" of abundance, which he has analysed in the context of urban Aymara festive practices and markets, serves to motivate exchange and productivity. Within this Andean indigenous worldview, expressions of excess or abundance – especially in festive practices such as music, dance, eating and drinking – are understood to stimulate reciprocity and forms of circulation between

human, material and spiritual domains. So, in the ubiquitous landscapes of these Andean music videos, do we find a tripartite coming together between the arcadian sensibilities of mestizo producers, the aesthetic of abundance demanded by indigenous Andean consumers, and the visual excess expressed as multiple locations that, according to Vernallis (2004), characterizes music video as a genre?

References

Alabarces, Pablo and Malvina Silba. 2014. "'Las manos de todos los negros, arriba': Género, etnia y clase en la cumbia Argentina". *Cultura y Representaciones Sociales* 8 (16): 52-74.

Arauco, María Antonia. 2011. *Los Jairas y el Trío Domínguez, Favre, Cavour: Creadores del Neofolklore en Bolivia (1966-1974).* La Paz: All Press.

Basso, Keith. 1996. "Wisdom Sits in Places: Notes on a Western Apache Landscape". In *Senses of Place*, edited by Steven Feld and Keith Basso, 53-90. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.

Beebe, Roger and Jason Middleton. 2007. *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*. Durham, NC: Duke University Press.

Berland, Jody. 1993. "Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction". In *Sound and Vision: The Music Video Reader,* edited by Simon Frith, Andrew Goodwin, and Lawrence Grossberg, 25-44. Abingdon and New York: Routledge.

Bigenho, Michelle. 2002. *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance*. New York: Palgrave.

—. 2005. "Making Music Safe for the Nation: Folklore Pioneers in Bolivian Indigenism". In *Natives Making Nation: Gender, Indigeneity and the State in the Andes*, edited by Andrew Canessa, 60-80. Tucson, AZ: University of Arizona Press.

—. 2006. "Embodied Matters: *Bolivian Fantasy* and Indigenismo". *Journal of Latin American Anthropology* 11 (2): 267-293.

—. 2012. *Intimate Distance: Andean Music in Japan*. Durham, NC: Duke University Press.

Bigenho, Michelle and Henry Stobart. Forthcoming. "'We Have the Opportunity, Obligation and Responsibility to Change Everything': Intellectual Property Dissonances and Debates in Bolivia". In *Music, Digitization and Intellectual*

Property: Sounds, Culture, and Law in Global Remix, edited by Georgina Born. Durham, NC: Duke University Press.

Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Canessa, Andrew. 2012. *Intimate Indigeneities: Race, Sex, and History in the Small Spaces of Andean Life*. Durham, NC: Duke University Press.

Cardete del Olmo, María Cruz. 2015. "Entre pan y el diablo: el proceso de demonización del dios pan". *Dialogues d'Histoire Ancienne* 41 (1): 47-72.

Casey, Edward. 1996. "How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena". In *Senses of Place*, edited by Steven Feld and Keith Basso, 13-52. Santa Fe, NM: School of American Research Press.

Castillo, David. 2011. "Monumental Landscapes in the Society of the Spectacle: From Fuenteovejuna to New York". In *Spectacle and Topophilia: Reading Early Modern and Postmodern Hispanic Cultures*, edited by David Castillo, 3-18. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.

Chion, Michel. 2000. "Audio-Vision and Sound". In *Sound,* edited by Patrician Kruth and Henry Stobart, 201-221. Cambridge: Cambridge University Press.

Coronado, Jorge. 2009. *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Cosgrave, Denis and Stephen Daniels (eds.). 1988.*The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge: Cambridge University Press.

Curry, Michael. 2005. "Toward a Geography of a World without Maps: Lessons from Ptolemy and Postal Codes". *Annals of the Association of American Geographers* 95 (3): 680-691.

Dean, Carolyn. 1999. *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham, NC: Duke University Press.

della Dora, Veronica. 2016. *Landscape, Nature, and the Sacred in Byzantium.* Cambridge: Cambridge University Press.

Dibben, Nicola. 2009. "Nature and Nation: National Identity and Environmentalism in Icelandic Popular Music Video and Music Documentary". *Ethnomusicology Forum* 18 (1): 131-151.

Farthing, Linda. 2007. "Everything Is Up for Discussion: A 40th Anniversary Conversation With Silvia Rivera Cusicanqui", *NACLA Report on the Americas* 40 (4): 4-9. *https://nacla.org/article/everything-discussion-40th-anniversary-conversation-silvia-rivera-cusicanqui.*

Feld, Steven. 1996. "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea". In *Senses of Place*, edited by Steven Feld and Keith Basso, 91-136. Santa Fe, NM: School of American Research Press.

Frith, Simon; Andrew Goodwin, and Lawrence Grossberg (eds.). 1993. *Sound and Vision: The Music Video Reader.* Abingdon and New York: Routledge.

Gerbino, Giuseppe. 2009. *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy.* Cambridge: Cambridge University Press.

Gisbert, Teresa. 1980. *Iconografía y mitos indígenas en el arte.* La Paz: Gisbert.

Grey, Thomas. 1997. "Tableaux vivants: Landscape, History Painting, and the Visual Imagination in Mendelssohn's Orchestral Music". *19th-Century Music* 21 (1): 38-76.

Hale, Charles R. 2004. "Rethinking Indigenous Politics in the Era of the 'Indio Permitido'". *NACLA Report of the Americas*, September-October: 16-21. *https://nacla.org/article/rethinking-indigenous-politics-era-indio-permitido.*

Hale, Charles R. and Rosamel Millaman. 2005. "Cultural Agency and Political Struggle in the Era of Indio Permitido". In *Cultural Agency in the Americas*, edited by Doris Sommer, 281-301. Durham, NC: Duke University Press.

Harris, Olivia. 2000. *To Make the Earth Bear Fruit: Ethnographic Essays on Fertility, Work and Gender in Highland Bolivia*. London: Institute of Latin American Studies.

Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill.* London: Routledge.

Irigoyen-García, Javier. 2014. *The Spanish Arcadia: Sheep Herding, Pastoral Discourse, and Ethnicity in Early Modern Spain.* Buffalo: University of Toronto Press.

Kopf, Martina. 2011. "Andinismo, paisaje andino, espacio mágico-mítico y cerros vivientes: los Andes en la obra de Arguedas". *Pueblo Continente (Revista Oficial de la Universidad Privada Antenor Orrego, Trujillo, Peru)* 22 (1): 103-109.

Leuthold, Steven. 1998. *Indigenous Aesthetics: Native Art, Media, and Identity.* Austin, TX: University of Texas Press.

Levin, Theodore. 2006. *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music and Nomadism in Tuva and Beyond.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Love, Glen. 1992. "Et in Arcadia Ego: Pastoral Theory Meets Ecocriticism". *Western American Literature* 27 (3): 195-207.

Magowan, Fiona. 2007. *Melodies of Mourning: Music and Emotion in Northern Australia*. Oxford: James Currey; Santa Fe: School for Advanced Research Press; Crawley: University of Western Australia Press.

Marett, Allan. 2005. *Songs, Dreamings, and Ghosts: The Wangga of North Australia*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Mendoza, Zoila. 2008. *Creating our Own: Folklore, Performance, and Identity in Cuzco, Peru*. Durham, NC: Duke University Press.

Miranda, Julio and Mercedes Castro. 2003. "La construcción del paisaje de montaña/ manifestación de lo sublime. Informe para la proyectación y representación del paisaje de montaña de los andes centrales". *Revista UNIVERSUM* 18: 97-117.

Montealegre, Pía. 2013. "El Ajardinamiento del Geórgico". *ARQ 83 (Edificios, Paisajes, Ciudades)*: 30-35 (Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile).

Panofsky, Erwin. 1982 [1955]. *Meaning and the Visual Arts*. Chicago: University of Chicago Press ("Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition". 295-320).

Paredes, M. Rigoberto. 1981 [1949]. *El arte folclórico de Bolivia*. La Paz: Librería-Editorial Popular.

Pegg, Carole. 2001. *Mongolian Music, Dance and Oral Narrative*. Seattle and London: University of Washington Press.

Peñaranda, Katrina; Ximena Flores, and Álvaro Arandia. 2006. *Se necesita empleada doméstica de preferencia cholita: representaciones sociales de la trabajadora del hogar asalariada en Sucre*. La Paz: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia.

Pink, Sarah. 2007. "Walking with Video". *Visual Studies* 22 (3): 240-252.

Poole, Deborah. 1997. *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Post, Jennifer. 2013. "Local Performance, Identity Construction and Media Use of Kazakh Performers in Western Mongolia", paper presented at the *British Forum for Ethnomusicology* Annual Conference 'Ethnomusicology in the Digital Age', Queens University, Belfast (6 April 2013).

Prince, Hugh. 1988. "Art and Agrarian Change, 1710-1815". In *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments,* edited by Denis Cosgrave and Stephen Daniels, 98-118. Cambridge: Cambridge University Press.

Rios, Fernando. 2008. "*La Flûte Indienne*: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on *Nueva Canción*". *Latin American Music Review* 29 (2): 145-181.

—. 2012. "The Andean *Conjunto*, Bolivian *Sikureada* and the Folkloric Musical Representation Continuum". *Ethnomusicology Forum* 21 (1): 5-29.

Rodríguez-Garrido, José Antonio. 2005. "La égloga El Dios Pan de Diego Mexía Fernangil y la evangelización en los Andes a inicios del siglo XVII". In

Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro internacional sobre Barroco, edited by Norma Campos Vera, 307-319. La Paz: Unión Latina-Centro de Estudios Indianos de la Universidad de Navarra.

Rossells, Beatriz. 1996. *Caymari Vida: La emergencia de la música popular en Charcas.* Sucre: Editorial Judicial.

Ruff, Allan. 2015. *Arcadian Visions: Pastoral influences on Poetry, Painting and the Design of Landscap*e. Oxford: Oxbow Books.

Sanjinés, Javier. 2004. *Mestizaje Upside-Down: Aesthetic Politics in Modern Bolivia.* Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.

Schama, Simon. 1995. *Landscape and Memory.* London: Harper Collins Publishers.

Silvestri, Graciela and Fernando Aliata. 2001. *El paisaje como cifra de armonía.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Solomon, Thomas. 2000. "Duelling Landscapes: Singing Places and Identities in Highland Bolivia". *Ethnomusicology* 44 (2): 257-280.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1987. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics.* New York: Taylor and Francis.

Stobart, Henry. 2006. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes.* Aldershot: Ashgate.

—. 2007. "Ringing Rocks and Roosters: Communicating with the Landscape in the Bolivian Andes". *Sound and Anthropology* (conference proceedings, St Andrews Scotland). http://www.st-andrews.ac.uk/soundanth/work/stobart/

—. 2010. "Rampant Reproduction and Digital Democracy: Shifting Landscapes of Music Production and 'Piracy' in Bolivia". *Ethnomusicology Forum* 19 (1): 27-56.

—. 2011. "Constructing Community in the Digital Home Studio: Carnival, Creativity and Indigenous Music Video Production in the Bolivian Andes". *Popular Music* 30 (2): 209-226.

—. 2013. "Staging Sound: Acoustic Reflections on Inca Music, Architecture and Performance Spaces". In *Flower World: Music Archaeology of the Americas – Mundo florido: arqueomusicología de las Américas,*, vol. 2., edited by Matthias Stöckli and Arnd Adje Both, 11-35. Berlin: Ekho Verlag.

—. 2014. "'Justice with my own hands': The Serious Play of Piracy in Bolivian Indigenous Music Videos". In *Postcolonial Piracy: Media Distribution and Cultural Production in the Global South,* edited by Lars Eckstein and Anja Schwarz, 215-242. London: Bloomsbury Academic.

—. 2017. "Creative Pragmatism: Competency and Aesthetics in Bolivian Indigenous Music Video (VCD) Production." In *Music, Indigeneity, Digital Media,*

edited by Thomas Hilder, Henry Stobart and Shzr Ee Tan, 127-155. Rochester, NY: University of Rochester Press.

Straw, Will. 1993. “Popular Music and Postmodernism in the 1980s”. In *Sound and Vision: The Music Video Reader,* edited by Simon Frith, Andrew Goodwin, and Lawrence Grossberg, 3-43. Abingdon and London: Routledge.

Tassi, Nico. 2010. “The ‘postulate of abundance’. Cholo Market and Religion in La Paz, Bolivia”. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale* 18(2): 191-209.

Tuan, Yi-F. 1993. *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature, and Culture*. Washington DC: Island Press.

Turino, Thomas. 1984. “The Urban–Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity”. *Ethnomusicology* 28 (2): 253-70.

—. 1993. “The History of a Peruvian Panpipe Style and the Politics of Interpretation”. In *Ethnomusicology and Modern Music History*, edited by Stephen Blum, Philip V. Bohlman, and Daniel M. Neuman, 121-138. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Van Vleet, Krista. 2005. “Dancing on the Borderlands: Girls (Re)Fashioning National Belonging in the Andes”. In *Natives Making Nation: Gender, Indigeneity, and the State in the Andes,* edited by Andrew Canessa, 107-129. Tucson, AZ: University of Arizona Press.

Vargas, Llosa, Mario. 1989. “Afterword: Dreams and Magic in José María Arguedas”. In *Deep Rivers* [1958]*,* by José María Arguedas, Translated by Frances Horning Barraclough, 235-242. Austin: University of Texas Press.

Vernallis, Carol. 2004. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context.* New York: Columbia University Press.

Wang, Shujen. 2003. *Framing piracy: Globalization and Film Distribution in Greater China.* Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers.

Wara Céspedes, Gilka. 1984. **“**New Currents in ‘Música Folklórica’ in La Paz, Bolivia”. *Latin American Music Review* 5 (2): 217-242.

Williams, Raymond. 1975. *The Country and the City.* St. Albans: Paladin.

Mesías Maiguashca

PRESENCIA DE "LO INDÍGENA" EN EL QUEHACER MUSICAL DEL ECUADOR

Preámbulo

La sociedad ecuatoriana es muy heterogénea: se compone de varios grupos de grupos, desde muy pudientes (los menos) hasta muy menesterosos (los más). Pero más allá de toda diferenciación, los más de ellos ostentan un tronco común: su descendencia indígena-mestiza. El conquistador español vino sin mujeres, la población que ocupó posteriormente el territorio que hoy constituye el Ecuador fue descendiente de español-blanco y mujeres indígenas. La mayoría mestiza que ahora puebla el país tiene una proporción muy grande de "sangre india". El grupo mestizo ecuatoriano ha pasado con el devenir de la historia a controlar el país en lo económico, político y cultural. No me parece desatinado entonces observar una de las idiosincrasias del mestizo, idiosincrasia que ha tenido profunda repercusión en la vida política, social y cultural del país: el mestizo interiorizó, personalizó, desde muy temprano en la Colonia, la configuración original de relación de poderes de la época:

— blanco = dominador, conquistador, señor

— indio = dominado, conquistado, sirviente.

Formulado de otra manera, lo "indígena" fue considerado sistemáticamente como inferior, como subalterno, como objeto de desprecio. El mestizo procedió a resaltar lo "blanco" y a relegar lo "indio" de su personalidad. El investigador Manuel Espinoza Apolo comenta en el año 2000: "Por consiguiente, los mestizos de ascendencia quichua aparecen como el componente central y primordial

de la colectividad mestiza ecuatoriana. En el ámbito público, estos mestizos niegan u ocultan su procedencia indígena con el fin de diferenciarse y marcar un contraste con los llamados “indios””[1].

Esta idiosincrasia no fue afectada significativamente por los cambios importantes de la historia del país (la independencia, la república). Solamente en el siglo XX se han producido procesos que culminan en los levantamientos indígenas de los años noventa, en los cuales el indigenado ecuatoriano reclama y obtiene un papel de co-protagonista en el destino del país.

Una vista panorámica de la presencia de lo “indígena” en el quehacer musical del Ecuador a partir de la conquista-colonia ocuparía mucho más tiempo del disponible en este marco. Así, me concentraré en los eventos pertinentes a partir del siglo XX.

La investigación musicológica

Existe un cuerpo considerable de investigación musicológica sobre el temaen cuestión. Un documento excelente de introducción y consulta constituye la públicación digital *Bibliografía musical ecuatoriana en línea* (BIMEL), realizada por Pablo Guerrero, accesible en *https:bibliografiamusicalecuatorianaenlinea.wordpress.com/*. En el *Anexo 1* hago además una lista, ciertamente no exhaustiva, de otros documentos importantes.

Una vista panorámica de la presencia de lo “indígena” en el quehacer musical del Ecuador a partir de la conquista-colonia ocuparía mucho más tiempo del disponible en este marco. Así, me concentraré en los eventos pertinentes a partir del siglo XX, ciertamente a vuelo de pájaro.

Lo indígena y la música nacional-popular en el siglo XX

La música indígena permea lo que llamamos la música nacional-popular del país. Ésta es muy rica y diferenciada. El texto de

[1] “*Los mestizos ecuatorianos*”, Quito, 2000, Tramasocial Editorial, Tercera edición, p. 14.

Pablo Guerrero *Apuntes sobre los géneros vernáculos del Ecuador*[2] nos ofrece un amplio panorama de ella. Quisiera en este escrito, resumiendo y simplificando, mencionar los siguientes ámbitos geográficos y culturales con sus consiguientes prototipos musicales.

En el ámbito rural indígena-andino se practican los siguientes géneros y sus derivaciones:

— danzas rituales, en 6/8, por ejemplo el yumbo, movido;
— el yaraví: en 6/8, muy lento y melancólico;
— el sanjuanito: en 2/4, festivo, cantable y bailable.

Son formas musicales con las cuales el indígena rural se identifica.

En el ámbito mestizo-urbano se practican los siguientes géneros y sus derivaciones:

— El pasillo, anotado en 3/4, con una mezcla de ritmo binario y ternario (hemiola), tan característica de muchas músicas latinoamericanas. El pasillo experimenta durante el siglo un proceso evolutivo importante que termina dando como resultado una canción lenta, melancólica, con intensa utilización de textos literarios de poetas consagrados del país. El grupo mestizo-urbano lo adopta como su “música nacional”.

— El pasacalle, en 2/4, posiblemente derivado del pasodoble español. Es la música festiva del mestizado urbano, bailable y cantable, con textos que los identifican geográficamente, tales como “el chulla quiteño”, “la chola cuencana”, “guayaquileño, madera de guerrero”.

El ámbito afroecuatoriano tiene dos escenarios principales: la provincia de Esmeraldas, en la costa norte del Pacífico y el valle del río Chota en regiones conlindantes de las provincias andinas de Imbabura y Carchi. En Esmeraldas el género afroecuatoriano es el de la *marimba*, nombre genérico que representa al instrumento, su música y el lugar social-cultural de su práctica. Estas prácticas se refieren claramente a las tradiciones africanas de donde provie-

[2] “Apuntes sobre los géneros vernáculos del Ecuador”, Quito, Revista Musical Ecuatoriana EDO, nº 10, abril de 2012.

nen. En el Valle Chota se práctica la *bomba*. Curiosamente este género no tiene relaciones evidentes con el pasado histórico africano de sus habitantes. Una discusión del porqué sobrepasaría el ámbito de este texto. Particularmente interesante en el valle del Chota es la llamada "banda-mocha", inspirada en las "bandas de pueblo" de los grupos indígenas circundantes. A falta de los instrumentos de viento utilizados en las "bandas de pueblo", los practicantes de la "banda mocha" los simulan con su aliento modulándolo con objetos vegetales de la región, como por ejemplo "clarinete, en hoja de naranja", "sarzo en puro" (saxofón, en una calabaza seca y vaciada)[3].

Ciertamente existen otros escenarios: muchos otros grupos indígenas, particularmente en los ámbitos amazónicos, tienen cada uno de ellos, prácticas musicales, eminentemente locales y que paulatinamente han empezado a ser recogidas y estudiadas por varios investigadores.

Lo indígena y la música nacional-popular en la segunda mitad del siglo XX

Paralelamente, en la segunda mitad se inician o continúan desarrollos que cambiarán la faz económica y cultural del país. De primera importancia es la intensa migración de la población rural (preponderantemente indígena) a las ciudades, en busca de fortuna y trabajo. Pronto conformarán grupos sociales mayoritarios que irán desarrollando sus prácticas culturales propias, muy diferentes de las de la primera mitad del siglo. Por otra parte músicas populares del Caribe, tales como el bolero, el cha-cha-cha, el mambo, pero sobre todo la cumbia colombiana son integradas progresivamente en el ambiente "fiestero" de las ciudades. La conserva musical empieza a ser objeto de una intensa comercialización en forma de disco, cd y dvd y crea un proceso siempre creciente de producción y consumo. El evento bailable se vuelve uno de los ejes de la práctica musical urbana: grandes eventos en coliseos y

[3] Hacia 1978 realicé visitas de trabajo a Esmeraldas, Quinindé y Chota, realizando varias horas de grabaciones de música y entrevistas cuyos originales reposan en mi archivo privado.

estadios con públicos multitudinarios; discotecas, de variada categoría social, desde discotecas "bien", pasando por toda una serie de categorías sociales hacia "abajo", hasta "chicherías", patios de diversión con asistentes preponderantemente indígenas. La "chichería" fue más bien típica de la primera parte del siglo y de alguna manera está ligada íntimamente a mi experiencia musical[4].

Todos estos desarrollos producen la aparición de nuevas formas de música urbana-popular, creada y sostenidas por las clases populares mestizo-indígenas:

— la tecno-cumbia, integración de música indígena con la cumbia;

— la música chicha, integración de música indígena con ritmos bailables tropicales.

Estos géneros tienen un contenido muy fuerte de identificación. La burguesía mestiza los rechazan, el grupo mestizo-indígena de las clases populares los agita como banderas de una nueva conciencia social, como su símbolo de lo "ecuatoriano".

Tanto este tema como el del acápite siguiente han sido extensamente discutidos y documentados por Ketty Wong, musicóloga ecuatoriana, en su libro *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Quito, 2013, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Lo indígena y la música nacional-popular en el siglo XXI

A fines del siglo XX y como consecuencia de sucesivas depresiones económicas que culminan en el nefasto "feriado bancario"[5], que sumió al país en una crisis abrumadora afectando sobretodo a los grupos populares-pobres. Se produjo una emigración masiva de esas clases a Europa (particularmente Madrid) y a Estados Unidos (particularmente Nueva York). La necesidad de ayuda mutua en un ambiente foráneo duro y hostil los ha ido agrupando y cre-

---

[4] Yo viví los primeros veinte años de mi vida en San Diego, barrio pobre de Quito, vecino inmediato de una chichería que hacía sonar por enormes altavoces su música, ocho horas por día, mientras yo pacientemente practicaba en el piano las invenciones de Bach, Sonatas de Beethoven y la Sonatina de Ravel.

[5] ver: *https://es.wikipedia.org/wiki/Crisis_financiera_en_Ecuador_de_1999*.

ando una enorme nostalgia de lo “ecuatoriano”, representado sobretodo por sus comidas, fiestas y “su música”. Así pues esas prácticas (sobretodo las músicas “tecno-cumbia” y “chicha”) pasan a ser cultivadas en el “exilio”, y es ciertamente previsible que empiecen a formar otros géneros musicales correspondientes a sus nuevos ambientes vitales.

La globalización de la producción y consumo están teniendo una repercusión profunda en las prácticas musicales. Portales como *YouTube* han pasado a ser centrales en la producción y distribución de la conserva musical, tienen costos muy bajos, no necesitan de intermediarios y no existe censura o filtro cultural de ningún tipo. Han surgido un sinnúmero de productores y compositores que se dirigen a un mercado muy grande, presentes tanto en los cinturones urbanos nacionales como a los migrantes en el exterior. Los modelos técnicos y estéticos son los de los medios masivos del mercado internacional, con todas las consecuencias que ello implica y a los que me referiré luego.

Lo indígena y la música académica-culta

La producción de música académica-culta en el Ecuador del siglo XX no es extensa, si la comparamos con la de paises como Argentina, México, Brasil, Chile, Venezuela. Una de las razones posibles es que aquellos que habrían debido ser soportes de esa creación (orquestas, solistas, instituciones estatales, organizadores de concierto), por razones a ser discutidas todavía, no han acompañado al compositor académico en su tarea.

Durante el siglo XX predomina en el Ecuador la práctica del nacionalismo que, para darle un nombre provisorio, lo llamaré “clásico”. Por nacionalismo “clásico” comprendo:

— la utilización prácticamente exclusiva de formas musicales europeas: sinfonía, sonata, sobretodo la suite de danzas;

— la utilización de los conjuntos instrumentales europeos correspondientes: orquesta sinfónica, grupos de música de cámara, instrumentos solistas, etc.;

— la utilización predominante de un lenguaje armónico tonal mayor-menor, con fuertes elementos pentafónicos.

El nacionalismo “clásico” toma melodías y ritmos indígenas y mestizos y los constriñe a esos moldes.

Un caso partícular y emblemático de la música académica del siglo XX es el de Luis Humberto Salgado (1903-1977). De clase media baja, fue autodidacta, no salió del país y se enteró del quehacer internacional solo por informaciones traídas periódicamente por su hermano, diplomático. Su producción fue enorme: 9 sinfonías, óperas, obras de música de cámara y para instrumentos solistas. Su lenguaje es básicamente nacionalista pero también experimentó con técnicas como la politonalidad, la tonalidad extendida, el atonalismo y el dodecafonismo. En 1944 compuso el *Sanjuanito futurista*, primera obra dodecafónica compuesta en Ecuador[6]. Esta obra tiene un valor simbólico enorme, pues, a mi manera de ver, es un punto de quiebre en el que se efectúa una desacralización del material musical “nacional” y que produce una apertura a la innovación, experimentación y fantasía como fuentes de energía creativa. Inicia pues alternativas posibles al “nacionalismo clásico”. El “caso” Salgado es en realidad trágico. Su música prácticamente no fue ejecutada en su vida, a más de lo que él mismo, como pianista, lo hizo. Su música sigue ahora todavía desconocida en un país que lo proclama como uno de sus primeros compositores.

Comentarios

La segunda parte del siglo XX ha observado una presencia cada vez mayor de “lo indígena” en la producción de música nacional-popular, culminando en los géneros “tecno-cumbia” y “música-chicha”. La lástima es que estas prácticas han estado y siguen siendo regidas enteramente por conceptos comerciales y por esté-

[6] Graciela Paraskevaídis, compositora y musicóloga argentino-uruguaya nos informa en su texto *Música dodecafónica y serialismo en América Latina* (*http://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html*) que el dodecafonismo fue introducido en 1934 en América Latina por el compositor argentino Juan Carlos Paz y fue impulsado luego por el compositor alemán Hans-Joachim Koellreutter en Brasil a partir de 1937. Vemos pues que Salgado al escribir su obra dodecafónica en 1944 pertenece a los primeros en practicar esta técnica en Latinoamérica.

ticas del mercado capitalista, reduciendo "lo indígena" a un objeto de comercio. La música académica-culta se ha limitado en el siglo XX, con muy pocos excepciones, a utilizar "lo indígena" en composiciones de tipo "nacionalista clásico", sin lograr, a mi manera de ver, un salto cualitativo a formas y expresiones verdaderamente nuevas y propias. Pienso por ejemplo, en el trabajo de la OEIN, Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, Bolivia, creada y dirigida por Cergio Prudencio, la cual, a partir de tradiciones aymaras y quechuas, ha creado un cuerpo musical y un repertorio muy original y provocativo.

Han habido pocas iniciativas para tratar de comprender "lo indígena" fuera de la lógica del costumbrismo y el comercio. Una de ellas ha sido la de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito (OIA), fundada en 1990, la cual ha empezado a fomentar una práctica importante de colaboración con compositores, populares y académicos, iniciando así un repertorio que pasará a ser de gran valor en nuestra cultura musical.

Esto es: nos queda todavía una enorme tarea de búsqueda para poder encontrar en "lo indígena" una fuente espiritual, conceptual y técnica para la creación de una nueva música.

Lo he intentado en mi composición *La Canción de la Tierra.*

La Canción de la Tierra

He vivido ya cerca de cincuenta años en Europa dedicado a la composición y pedagogía, me he especializado en música electrónica y digital. He tratado el tema "nacional" más bien esporádicamente, como en *Ayayayay* (1971), un montaje electroacústico de grabaciones sonoras hecho en los alrededores de Quito y *El Oro* (1992) para grupo de cámara, escrita con ocasión de la celebración del quinto centenario del "descubrimiento" de América. Desde mi jubilación de mi trabajo pedagógico en 2004 me he ocupado con más energía de esta temática. En 2007 se estrenó en el Teatro Sucre de Quito mi composición *Boletín y Elegía de las Mitas* sobre el poema del mismo nombre del poeta ecuatoriano César Dávila Andrade (Quito-1928, Caracas-1967). La importancia musical y humana de esta obra para mi puede deducirse de la siguiente cita

tomada de una entrevista: "El libro de mi padre[7] me informó fuera de toda duda de que yo era indio, hecho que me avergonzó infinitamente. He necesitado toda un vida y el haber compuesto el *Boletín y Elegía de las Mitas* para aceptarlo y comprender ahora que es una parte *sine qua non* de mi vida y mi riqueza*".*

He deseado continuar la ruta iniciada con la composición de *La Canción de la Tierra* (2011-2012), obra a la que dedicaré los siguientes párrafos. Me he formado muy cerca de la música europea de concierto. Es mi segunda naturaleza. *La Canción de la Tierra* de Mahler, compuesta hacia 100 años, es una obra que siempre me ha conmovido pero al mismo tiempo irritado, por su aire de melancolía y fatalismo. Desde que la escuché decidí escribir también una Canción de la Tierra, pero una Canción de la Tierra del *nuevo mundo*, como se ha dado en nombrar a nuestro continente, una obra que *suene* de una manera radicalmente diferente.

La obra ha sido compuesta para un espacio específico (el Palacio de Cristal del Itchimbía en Quito), una fecha específica (21 de junio, solsticio de verano, día en que las comunidades andinas festejan la fiesta del Inti Raymi) y una hora específica, de cinco a seis de la mañana, intervalo en que el cielo de Quito presencia la salida del sol, atrás del Cayambe.

El Palacio de Cristal es una reconstrucción del que fue por 100 años el mercado quiteño de Santa Clara, reconstrucción que fue realizada en la cima del Itchimbia, colina que domina Quito y que tuvo, en tiempo precolombino, importancia militar y religiosa. Durante la reconstrucción se reemplazaron todas las paredes exteriores con elementos de cristal, lo cual da al palacio una vista espléndida de 360 grados.

La obra ha sido instrumentada para:

— La Orquesta de Instrumentos Andinos (OIA), fundada en 1990, y que consiste de 38 músicos que ejecutan instrumentos tra-

[7] *El Indio cerebro y corazón de América*, Editorial Jodoco Ricke, Quito, 1949, tesis doctoral de Segundo B. Maiguashca, en el que propone sugerencias para la integración del indio a la cultura nacional ecuatoriana.



Fig. 1: distribución del instrumentario en el espacio principal del Palacio de Cristal.

dicionales de la región andina ecuatoriana, ensamble localizado en la esquina noreste de la sala.

— Una Banda de Instrumentos de Viento (33 músicos), que evoca la presencia y sonoridad de las "bandas de pueblo", tan cercanas a la idiosincrasia de los pueblos andinos, localizada en la esquina suroeste.

— Un coro compuesto por seis voces masculinas (puerta este) y seis voces femeninas (puerta oeste), coros de tipo madrigalista.

— Dos grupos de "objetos sonoros", (localizados en las esquinas noroeste y sureste). Mi proyecto con "objetos sonoros" surgió hace una veintena de años. Consiste en la amplificación de objetos de metal y madera (éstos confeccionados por mi hijo Gabriel) colgados en un armazón cúbico. Los sonidos producidos con percutores y arcos son *no-armónicos* (en el sentido acústico del término), más bien "ruidosos" y de un carácter a la vez arcaicos pero también, a mis orejas, muy actuales. Los "objetos sonoros" siguen siendo una preocupación central de mi trabajo musical[8].

— Una instalación sonora, *El Ser*, consistente en una escultura grande de madera, construida igualmente por Gabriel, suspendida en resortes y por tanto móvil: puede moverse y sonar (bailar y cantar) a discreción de un intérprete que la "toca" con percutores y arcos[9]. Esta instalación representa el centro geográfico y energético del evento. La escultura sintetiza, en una figura, los animales tutelares de los tres mundos de la cosmovisión andina: el guamán (cóndor), el puma y la serpiente Amaru, tema que volveré a tratar más abajo.

— Una instalación que utiliza ondas estacionarias, las que tienen la particularidad de cambiar de intensidad de acuerdo al lugar en que se encuentre el observador y la longitud de onda del sonido escuchado. Al proyectar una veintena de ondas sinusoidales, de graves a agudas, un oyente que se mueve percibirá un continuo cambio de intensidades de esas ondas; de no moverse no percibirá ningún cambio. De esta manera he querido motivar al visitante a escuchar el concierto caminando y no necesariamente sentado.

— El equipo de difusión consta de ocho canales.

---

[8] Una descripción de su génesis y práctica puede leerse en *http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-objetossonoros.pdf*.

[9] El enlace *https://www.youtube.com/watch?v=b6JS4TVDiSY* da acceso a una acción de Gabriel Maiguashca con su creación.



Fig. 2: *La Canción de la Tierra*, grupos musicales (de izquierda a derecha y de arriba a abajo): Objetos Sonoros I, Objetos Sonoros II, Orquesta de Instrumentos Andinos, Banda de Vientos, coro de mujeres, coro de varones, electrónica, la esquina nororiental, cerca de las 6 de la mañana.

La dirección musical estuvo a cargo del excelente músico Jorge Oviedo. Todos los elencos musicales, como también elementos técnicos de esta producción fueron contribuidos por el Teatro Sucre de Quito.

Cito de las notas al programa:

"Sabemos bien que nuestra historia no se inicia con el "descubrimiento y conquista" del continente. Sabemos también que el "descubrimiento y conquista" dieron paso a una superposición de culturas que llevó a lo precolombino al borde de su destrucción y desaparición. La filosofía, la religión y las formas de vida europeas pasaron a ser el patrón de la vida americana. Y lo siguen siendo, en gran parte. Pero existe una manera andina de percibir el mundo, la cual se diferencia en muchos aspectos de una manera europea de percibir el mundo. No me siento competente para describirla, menos aún explicarla. ¿Será posible hacerla sonar?"

La cosmovisión indígena

Un primer paso para la realización de este proyecto fue el de acercarme de alguna manera a la cosmovisión andina indígena. Lo he hecho a través de varios textos, principalmente de *El Qapaq-Ñan* del investigador peruano Javier Lajo (Quito 2006, Ediciones Abya-Yala) y *El Guamán, el Puma y el Amaru* de Hugo Burgos (Quito, 1995, Ediciones Abya-Yala). Describir esa cosmovisión supera mis posibilidades. Quisiera resumirla como yo la comprendo.

Las deidades principales de la cultura quechua precolombina toman los nombres de Pachacámac, Viracocha e Inti. Entiendo que no existe un consenso generalizado sobre los atributos de cada una de ellas. Una interpretación posible, tomando como base el significado aceptado de esos términos en la lengua quechua: Pachacámac significa *creador del espacio-tiempo*. Viracocha significa (*vira*: grasa, energía; *cocha*: lago, laguna) lago de grasa, *lago energético*. ¿Se podría comprender a Pachacámac como el principio creador en si y asociar a Viracocha al acto de la creación? Varios mitos representan a Viracocha surgiendo del Lago Titicaca (¿el lago energético?). Claro está que Pachacámac y Viracocha son entidades muy abstractas para el "runa", el habitante andino. El Inti,

por el contrario, es el dios personalizado, dios concreto representado por el sol, al cual el "runa" puede dirigirse, invocar y por cierto adorar.

Fundamental en la cosmovisión andina es el principio de la dualidad, el principio de pares complementarios. La creación se basa en estructuras duales que se complementan: tal vez la más fácil de comprender es la basada en los principios de lo masculino y lo femenino. Otra dualidad substancial es la de Hanan, "lo de arriba", y Urín (o Uku), "lo de abajo", dualidad que permea varios aspectos de la concepción vital andina (cosmogonía, política, geografía, construcción de ciudades, etc.). La expresión cosmogónica de esta dualidad está representada por:

— *Hanan-Pacha,* el mundo de "arriba", animal tutelar: el guamán (cóndor);

— *Uku-Pacha,* el mundo de "abajo", animal tutelar: la serpiente Amaru;

— un *mundo intermedio*, el *Kay-Pacha,* el mundo de "aquí y hoy", animal tutelar: el puma[10].

La cosmovisión indígena implica naturalmente también una dimensión ética:

El *Sumak kawsay*, en castellano el "buen vivir", es su precepto central. Sobre la interpretación de ese precepto se ha desatado una discusión entre filósofos, políticos y la opinión pública. Cada uno lo interpreta a su manera. Yo, con la mayor ingenuidad, lo quiero comprender así: *vivir en armonía consigo mismo, con el "otro-los otros" y con el todo, la naturaleza*. Lo cierto es que ese precepto central de la cosmovisión indígena ha pasado a tener enorme presencia en el mundo actual, sobretodo como alternativa a los principios que rigen una visión capitalista de la vida. Las constituciones del Ecuador y Bolivia lo incluyen como precepto central de la función del Estado.

Pachacámac, habíamos dicho, es el creador del espacio-tiempo. La *Pachamama*, es la creación misma, es todo lo que existe, es la

---

[10] El texto *El Guamán, el Puma y el Amaru* de Hugo Burgos (Quito, 1995, Ediciones Abya-Yala) analiza en detalle la relación de esos símbolos con nociones de la organización política y social de los indígenas andinos.

"naturaleza" en su expresión mayor. El "runa" es parte integrante de ella con sus correspondientes derechos y obligaciones. El respeto y amor a la Pachamama en todas sus manifestaciones son parte fundamental de la ética indígena. Las relaciones sociales son regidas por los principios de reciprocidad, redistribución y solidaridad, teniendo en miente el bien colectivo, el de la comunidad.

Las canciones

La *Canción de la Tierra* consta de las siguientes 19 canciones:

Canción del Ser, Canción del Ruido Cósmico, Canción del Hanan-Pacha (el mundo de arriba), Canción de Illapa (dios de la tempestad), Canción del Kay-Pacha (el mundo de aquí), Canción del Viento, Canción de la Papa Chuna, Canción de los Guacamayos, Canción del Páramo, Canción de las Cosas Pequeñas (de la Mariposa, del Eco, de la Guitarra, del Cardo, del Huiragchuro), Canción del Estar, Canción del Agua, Canción del Uku-Pacha (mundo de abajo), Canción de la Cordillera, Canción del Huamán, Canción del Paisaje Seco, Canción del Granizo, Canción del Kwichi (arco iris) y Canción del Amanecer[11].

Solamente al haber terminado la obra me percaté de que todas las canciones eran dedicadas a diferentes formas de manifestaciones de la tierra-naturaleza y que solo una de ella se refería al "runa", al ser humano, la *Canción del Kay-Pacha* (el mundo de aquí), que hace alusión a las calles y mercados de Quito.

Me propuse deliberadamente en esta composición a no utilizar material musical (melodías o ritmos) indígenas. Solamente la última canción, la *Canción del Amanecer,* hace cita de un canto pagano precolombino de adoración al sol, cuyo texto no ha podido ser localizado. Práctica probada del conquistador en su empresa colonizadora fue el de apropiarse de símbolos paganos de los conquistados y de darles un significado cristiano. Este canto pagano, con el texto "salve, salve, gran señora," de adoración a la Virgen María ha pasado a ser una de las canciones más difundidas

[11] El enlace *http://www.maiguashca.de/index.php/es/2011-a/370-702011-12-qla-cancion-de-la-tierraq-es* proporciona información complementaria y permite escuchar 6 de las 19 canciones de esta composición.

en el Ecuador. En *La Canción de la Tierra*, he querido invertir el proceso al tomar esa canción cristiana y devolverle su carácter pagano original: el público canta una nota pedal, "entregada" a ellos por los 12 coristas, el resto de los músicos hace escuchar la melodía de la canción, sin el texto cristiano, todos ellos (músicos y público) dando la bienvenida al Inti que a las 6 de la mañana comienza su rutina milenaria de iluminar el cielo de Quito.

Postludio

La *Canción de la Tierra* documenta mi esfuerzo por buscar en "lo indígena" una fuente espiritual, conceptual y técnica para mi trabajo creativo. He querido sobretodo devolver a la música el elemento *ritual*, substancial en la práctica de las músicas indígenas.

En algún momento realizaré un análisis técnico de la composición. Estoy preparando una documentación de la obra en forma de un video que utiliza la grabación audio del concierto y material gráfico que está siendo realizado por el video-artista argentino Carlos Poete. Prevemos tenerla lista para mediados del 2019.



Fig. 3: El Palacio de Cristal a eso de las 6 a.m.

Anexo 1

Selección de documentos sobre temas de "lo indígena" en la música ecuatoriana:

Raoul d'Harcourt (1879, Oran/Argelia;1971, Paris) y **Marguerite d'Harcourt**:
— *La musique des Incas et ses survivances*, París, 1925, P. Geuthner.

Segundo Luis Moreno (1882-1972), investigador y compositor ecuatoriano:
— *La música y danzas autóctonas en el Ecuador*, Quito, 1949, Editorial Fray Jodoco Ricke.
— *La Música de los Incas*, Quito, 1957, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carlos Alberto Coba (1937), investigador y compositor ecuatoriano:
— *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*, Instituto Otavaleño de Antropología, dos tomos, Quito, 1991, Ediciones del Banco Central del Ecuador.

Juan Mullo Sandoval (1956), etnomusicólogo y compositor ecuatoriano:
— *Música patrimonial del Ecuador*, Quito, 2009, Fondo Editorial del Ministerio de Cultura Ecuador.

Wilson Pico (1949), bailarín e investigador ecuatoriano y **Amaranta Pico**, investigadora ecuatoriana:
— *El cuerpo festivo*, DVD y libro, Quito, 2011, Fondo Editorial del Ministerio de Cultura Ecuador.

Julián Pontón (1961), flautista, investigador y compositor ecuatoriano en colaboración con Luis Enrique Cachiguango (1963) investigador ecuatoriano:
— *Yaku-mama, la crianza del agua,* Quito, 2010, Ministerio de Cultura del Ecuador.

Pablo Guerrero, (1962), musicólogo ecuatoriano, fundador del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana y de la Corporación Musicológica Conmúsica.
— *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana,* dos tomos, Quito 2002, 2005. Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica.
— "Apuntes sobre los géneros vernáculos del Ecuador", Quito, Revista Musical Ecuatoriana EDO, nº 10, abril de 2012.

Ketty Wong (2013), musicóloga ecuatoriana, Universidad de Kansas:
— *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Quito, 2013, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Encuentro Internacional de Musicología 2012, Loja
http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/iii-encuentro-internacional-de-musicologia-2012/

Cergio Prudencio

DESDE DOS ENTRAÑAS

Todavía hoy nos acercamos al mundo indígena del AbyaYala con el mismo desconcierto de los navegantes en su desembarco sobre playas del Nuevo Mundo allá por 1492. Por más de cinco siglos las sucesivas generaciones han testimoniado su versión de estas tierras según el mirar de sus ojos, el escuchar de sus oídos y el pulsar de sus entrañas: que no son humanos, que sí lo son, que son idólatras, que desconocen las ciencias, que hay que evangelizarles, que hablan en dialectos, que no escriben ni solfean, que carecen de razón, que son primitivos sus instrumentos, que se avienen con encomio los sacramentos y las bellas artes, que sus tonos son impropios y sus cantos de embrujo, que profanan y pecan, que son sumisos, que son imposibles, que la estética les es ajena, que más hubieran valido estas tierras sin ellos… Todo lo que afirmamos hoy mismo sobre los indios es susceptible de decirse entre signos de interrogación. Deberíamos hacer ese ejercicio siempre.

Yo también me confieso navegante asomado a este prodigioso mundo en el que nací, pero me tocó descubrir, paradójicamente. Mi asomo respondió a las resonancias de extrañas y fascinantes vibraciones propias del entorno altiplánico andino donde la montaña misma palpita y sus hijos excelsos emulan el cantar de los vientos, cuando pueden. Desembarqué en las alturas de la música de los aymaras cargando un bagaje de pensamientos y valores adquiridos en mi educación distante y ajena a ese territorio aparecido. Desde entonces el asombro me remueve y me conmueve. Asombro por lo incomprensible, por lo incompatible, por lo distinto, por lo inasible desde las herramientas a mi alcance.

Soy un explorador más en este desembarco secular, lo admito, salvo por las exigencias que me impuse tenazmente en la convicción de transgredir los límites de mi ser cultural de origen para

aceptar otros mundos como posibles; válidos en su propia validez, bellos en su propia belleza, complejos en su propia complejidad y no por referencia o medida de otras valideces, otras bellezas u otras complejidades.

Como los cronistas de indias, dejo testimonio aquí y ahora de algunos tramos de esa exploración, que devinieron revelaciones profundas para mí. Pachamama Santa Tierra, dame permiso para hablar de ti a los hermanos congregados hoy en esta desembocadura, tal como este río que desde tus cumbres baja y entrega sus aguas al inmenso mar. Que sea en buena hora.

Dos son uno

En la comunidad Walata Grande aprendí que a las flautas pánicas les llamaban *sikus*. Me enseñaron que ese instrumento estaba estructurado en dos componentes, cada uno tocado por un músico. Un instrumento formado en par, cuyos elementos se oponen y se complementan al mismo tiempo, y – además – congregan la participación de dos seres humanos para desempeñar esos roles contrastantes. Increíble. Uno no es sin el otro.

Y esos componentes del *siku* tienen nombre: *ira* y *arca* respectivamente. ¿Qué querría decir? *Ira*, del verbo *irpaña* en aymara que significa guiar; *ira* es entonces "el que guía". *Arca* en tanto, del verbo *arcaña* en aymara que significa seguir; *arca* es entonces "el que sigue". Es que en tales definiciones, guiar y seguir, queda intrínsecamente establecida la relación interdependiente del par *ira-arca* para la conformación de la unidad *siku*. De esta manera, la cualidad física dual del instrumento condiciona la interacción humana. Un *sikuri* (el que toca *siku*) aporta unos sonidos, el otro *sikuri* aporta otros; uno toca mientras el otro respira alternando sus intervenciones y regulando la energía conjunta, configurando entre ambos el objetivo común: la tonada, el huayño. Asombroso para mí, que tenía por referencia solamente instrumentos ufanos de su autonomía individualista.

Entre tanto, la urbe moderna se pregunta: "¿cómo dos músicos para tocar un solo instrumento, si uno solo puede manipular *ira* y *arca* al mismo tiempo?". El boom de las peñas folclóricas cultiva

virtuosos. Es que la ciudad no comprende que el *siku* bipolar es una manifestación de los aymaras a la luz de sí mismos en el mundo, bajo las premisas comunitarias de dar para recibir, de poner para tomar, y de ser por otro y para otro. En el principio *ira-arca* hay que establecer acuerdos, hay que escuchar y hacerse escuchar, hay que aportar para levantar una construcción común. Es la dualidad generadora de la música en un mundo donde todo es par. El par *ira-arca*, lejos de ser un principio organológico "primitivo" (como a menudo se lo considera desde afuera), es una compleja elaboración que denota la idea sustancialmente social del ser humano. La representa, la refleja y la proyecta irrenunciablemente.

Todos son parte

Si la constitución en par es connatural a la organología del *siku*, y eso determina el comportamiento de los *sikuris*, ¿qué ocurrirá con otros instrumentos cuya configuración no es necesariamente par? Siendo que la relación *ira-arca* es un principio filosófico más que meramente técnico, su influencia tendría que aparecer en distintos ámbitos musicales.

Resulta que los huayños en instrumentos como *pinkillus*[1]*, tarkas*[2] *o q'enas*[3] o *mohoceños*[4] suenan en una textura muy característica aunque difícilmente descifrable en su base técnica. Una tonada o idea melódica temática convoca y gobierna la concurrencia de músicos. Cada quien desde su instrumento aportará a ella algunos sonidos y dejará a otros músicos de la tropa aportar los suyos, pudiendo coincidir unos y otros sobre algunos tonos, y

---

[1] *Pinkillu*, flauta longitudinal (en dimensiones variables según el tipo y el registro) con aeroducto y agujeros de digitación (de número variable según el tipo) hecha en caña denominada *toq'oro.*
[2] *Tarka*, flauta longitudinal (en dimensiones variables según el tipo y el registro) con aeroducto y seis agujeros de digitación hecha de madera sólida (tarco).
[3] *Q'ena*, flauta longitudinal (en dimensiones variables según el tipo y el registro) sin aeroducto, con bisel, agujeros de digitación (de número variable según el tipo) hecha de caña denominada *toq'oro.*
[4] *Mohoceño* (procedente del cantón Mohoza, provincia José Manuel Pando, La Paz), flauta longitudinal (en dimensiones variables según el tipo y el registro), con aeroducto posterior y agujeros de digitación (generalmente 10, 4 de los cuales siempre abiertos) hecha de caña denominada *toq'oro.*

sobre otros no. Es evidente que no todos los músicos tocan todos los tonos del huayño. También aquí se alternan. De esa manera el decurso sonoro presentará variaciones de densidad, intensidad y timbre prácticamente en cada sonido, siendo este factor el que define su cualidad tímbrica tan particular.

¿Cuándo un músico interviene y cuándo deja de intervenir en la tonada?, es una decisión relativamente abierta de cada tocador. Sin embargo existen criterios más o menos predecibles como la convergencia de todos en los tonos conclusivos de frase o sección, o en ciertos giros interválicos característicos. La tradición oral establece rasgos al respecto, cuya teoría devendrá de la experiencia viva.

Esta práctica se denomina *waki*, que es una forma de alternación cruzada entre semejantes (no diferentes como *ira-arca*) en una tropa de varios músicos. *Waki* es sin lugar a dudas una aplicación del principio *ira-arca* en su fuerza ideológica a manifestaciones donde el instrumento no es condicionante de la alternación. El ideal participativo del individuo en la colectividad siendo él parte indisociable de ella y ella de él, se expresa en los *sikus* mediante *ira-arca*, y en las flautas longitudinales (pinkillus, tarkas, q'enas y otros) mediante *waki*. Totalmente coherente.

El cronista Ludovico Bertonio en su *Vocabulario de la Lengua Aymara* de 1612 define el verbo aymara *wakiña* como: "*Concertarse de hacer algo*" [...]; el verbo *waqichaña* como: "*Dar una parte* [...]"; el verbo *waqichjaraña* como: "*Dar a muchos alguna parte. Repartir*". Estas definiciones de origen no dejan dudas de la base cultural que sustenta el proceder técnico de los músicos cuando se congregan para elaborar un fruto sonoro en el que dejan claro rastro de su visión de la vida, así como cuando siembran o cosechan, cuando celebran la *rutucha* o reciben a las almas, ritualidades donde todos son partes y el todo no se entiende sin ellas.

Dejo dicho entre paréntesis que desentrañar *waki* implicó para mí un largo recorrido de incomprensión y equívocos perceptuales previos a la revelación de este hacer música en colectivo integrado, a la que mi formación académica había sido completamente extraña. Me fascinó el vértigo de la práctica en tiempo real de dar unos sonidos y replegarse en otros, escuchando sus siempre variables consecuencias, y me emocioné hondamente cuando al fin

entendí de qué se trataba y cuánto significado espiritual subyacía en una cuestión de apariencia tan simple.

Sonido total

Los instrumentos musicales no suenan solos; lo hacen según la cultura del ejecutante. En el caso de *sikus, tarkas, pinkillus, q'enas, mohoceños* y otros tantos instrumentos de los aymaras, se trata nominalmente de lo que la clasificación organológica occidental define como flautas: pánicas, longitudinales, con aeroducto, sin aeroducto, en madera, en bambú, etc. Se trata de un instrumental cuyos principios acústicos aparecen en muchos otros ámbitos culturales del planeta. ¿Qué los diferencia sin embargo?, ¿qué les da su particularidad?: la manera de ponerlos a vibrar en procura de un paradigma sonoro según ideales muy específicos. Al respecto se puede observar algunas propiedades puntuales:

1º En el tañer de los aymaras el instrumento debe sonar en una simultaneidad de tono fundamental y concomitancias armónicas, lo cual de facto constituye una multifonía. Sea al soplar un tubo cerrado o un tubo abierto con digitaciones, lo que se procura es una sonoridad heterogénea y de amplia proyección acústica sobre el espacio geográfico. Contrariamente a la noción de pureza sonora propia de la música europea, aquí se trata de propiciar y ponderar las "impurezas", las acumulaciones resonantes.

2º El instrumento musical produce cualidades sonoras variables según la longitud del tubo (en el caso de los *sikus*) o la digitación (en el caso de *pinkillus, tarkas*, etc.), y la inflexión de soplo en ambos. Lejos del ideal de homogeneidad en todas las tesituras del instrumento, en los aymaras el ideal es el contrario: cada posición o cada tubo tendrán una timbre particular diferenciado: con batimiento o sin batimiento, con armónicos simultáneos o sin ellos, con silbidos agudos o con predominio del tono fundamental, con textura de rebotes o textura llana, etcétera, etcétera, etcétera. Es la diversidad de tono, color, intensidad, textura y articulación lo que se valora como categorías en cada una de las formaciones instrumentales según su tipología orgánica y también según su función social o ritual o de temporada. De ahí la incontable multiplicidad

de *sikus, pinkillus, tarkas, q'enas y mohoceños* que es posible encontrar en el ámbito altiplánico aymara como representaciones identitarias de regiones y hasta de cada comunidad.

3º De los puntos previos colegimos que la música aymara es ajena a la noción de altura o nota precisa en su frecuencia vibratoria. Si el sonido es entendido como una amalgama, y cada tubo/posición suena diferente de otros/otras, no cabe aquí el parámetro "altura" para descomponer esta fenomenología. Es insuficiente. De ahí que cuando la musicología convencional plantea ¿cuál es la "escala musical" de los aymaras?, en busca de un orden sustitutivo de la escala diatónica o la cromática del mundo europeo, la respuesta en verdad es imposible porque no se puede compatibilizar un absoluto con un relativo. Y eso nos exige abordar esta realidad trascendiendo los parámetros de análisis que el largo proceso de dominación histórica marca como pauta única. La escala es un ordenamiento terminante de tonos previamente cerrados en una vibración fija y constante. El sonido en la música aymara no está cerrado en una vibración fija y constante, sino más bien abierto a una gama de imponderables intencionalmente variables dentro de un azar relativo. Por tanto son inasibles desde la categoría "escala", no caben en ella.

Así entendidas las cosas, el huayño, el tono, la tonada, la música, es energía procedente de dimensiones sobrenaturales paralelas (*Alax pacha, Manqha pacha*), viene de allá; energía que la comunidad devuelve en ofrenda desde esta dimensión humana (*Akha pacha*)[5]. Los sonidos tienen poder de invocación a las fuerzas intrínsecas de la naturaleza, de persuasión para la buena siembra, la cosecha próspera, la lluvia necesaria, el conjuro del granizo, en fin; es un nexo interdimensional.

Plenitud

Los aymaras hacen música siempre en *tropa. Tropa* es en principio un conjunto o grupo de tocadores de algún tipo de instru-

[5] En la cosmovisión aymara, *Alax pacha* es el estrato superior de la existencia; *Manqha pacha* el estrato interior/inferior; *Akha pacha* es el estrato intermedio, donde habitamos los humanos. Las tres están interconectadas por oposición y complementación.

mentos. Sin embargo su estructura proviene de los principios previamente expuestos en la dualidad generadora *ira-arca*, la alternación sobrepuesta *waki*, y el sonido amalgamado.

En las tropas de *sikus* de hecho los músicos se dividen en dos: la mitad toca *iras* y la otra mitad toca *arcas*. *Iras* y *arcas* se expanden primero por duplicaciones; pero luego se proyectan por desdoblamientos. De este modo la *tropa* estará constituida por registros o tamaños: el registro predominante denominado en general *malta* (o *mala*), y los registros a mitad y/o doble de las maltas denominados *ch'uli* y *sanqa* respectivamente. Duplicaciones y desdoblamientos buscan expandir la noción de sonido integral, con el registro *ch'uli* remarcando los agudos de la amalgama de *maltas*, y con el registro *sanqa* reforzando las fundamentales generadoras pero también produciendo sus propio sobre tonos. La tropa es entonces una forma comunitaria de amplificar el paradigma sonoro diversificado.

En *pinkillus, tarkas, q'enas y mohoceños* las tropas están constituidas también por registros o tamaños (que pueden ser dos o tres), donde el ámbito central se llama igualmente *malta* (o *mala*, o *mama*), el registro al doble de dimensiones de *malta* se llama *taika* y el registro a la mitad se llama *ch'uli* (o requinto o tiple). La noción de tropa como amplificación de una sonoridad generadora rige plenamente en estos ámbitos organológicos también, bajo los mismos preceptos de extender y diversificar la gama sonora.

Es en estos instrumentos donde la aplicación de *waki* se manifiesta como noción de alternaciones donde el resultado acústico procura el sentido versátil y heterogéneo de cada tono, de cada evento sonoro y de sus sucesiones.

La *tropa* es entonces la representación del colectivo comunitario, donde la naturaleza de los instrumentos y el ideal cultural sonoro condicionan el proceder de los músicos en el acto de la música. La *tropa* es como el *ayllu*[6], una organización participativa a la que cada quien aporta y de la que cada uno recibe, bajo la premisa del individuo en comunidad, por la comunidad y para la comunidad.

[6] *Ayllu*, comunidad total (*ayllu* mayor), lo mismo que comunidades parciales (*ayllu* menor) integrantes de la totalidad *ayllu*.

Espiral de tiempo

El investigador boliviano Javier Mendoza, en su más reciente trabajo titulado *El espejo aymara – Ilusiones ideológicas en Bolivia*, señala: *"Resulta claro que no es posible traducir el término con una sola palabra en castellano, de manera que a la pregunta: '¿Cómo se dice* tiempo *en aymara?', la respuesta correcta sería: 'No se dice'".*

No existe pues un término que exprese lo que en las lenguas occidentales se entiende como *tiempo* porque para los aymaras tiempo es indisociable de espacio y otras categorías con las que configuran una noción holística a la que denominan *pacha.*

Uno de los componentes de *pacha* es la periodicidad cíclica de eventos que ocurren en el cosmos y en la naturaleza, de donde provienen a su vez dos ideas características de la percepción/representación aymara de eso que predominantemente se denomina *tiempo*: primero, es el concepto circular/espiral de la vida; y segundo, es la representación del pasado ante los ojos del ser humano y el futuro a sus espaldas, en clara diferenciación de la idea aristotélica de tiempo como un flujo que avanza inexorablemente hacia un futuro ilusorio y condicional.

¿Dónde ocurre la música de los aymaras, entonces? En *pacha,* tendremos que decir; en la dimensión de permanencia y mutación por ciclos variables. La forma musical es una representación de ella. ¿Cómo se estructura la forma musical?

1º Por breves elementos motívicos o temáticos que aparecen (presencia) y desaparecen (ausencia) y reaparecen (presencia).

2º Esos elementos están dispuestos en secciones (una, dos o tres, según cada caso) que se repiten una vez en sí mismas.

3º Esas secciones a su vez están dispuestas en una estructura global de repetición abierta y continua.

La relación auditiva/perceptual del músico, del danzante o del oyente con hechos sonoros que van y vuelven, contrastándose y desplazándose (de acuerdo a cánones asociables al diseño textil, según mi entendimiento), expresa la espacialidad del tiempo aymara, su cualidad cíclica y finalmente su constitución circular o –

más apropiadamente – espiral. El tiempo es cíclico en la música no sólo por la vuelta constante y abierta a su inicio, sino principalmente por esa presencia/ausencia de identidades motívicas dispuestas en distintas circunstancias del orden formal, que quiebra toda posibilidad lineal o secuencial del estar sonoro. Tales abstracciones son verificables en los hechos musicales; de hecho son apenas el resultado de la observación, la práctica y el análisis de ellas como presencia dominante en el inmenso espacio altiplánico aymara con repercusión en el espacio urbano; tal como su lengua.

Tierras arriba

Transitar entre ideas tan potentes y distintas, como el instrumento musical inexorablemente par; o la interacción en pares independientemente de la naturaleza del instrumento; o la participación contributiva de los pares a la totalidad *tropal* comunitaria; o la creación de instrumentos para liberar el sonido más que para controlarlo; o la ambivalencia/multivalencia del sonido en su relatividad acústica; o la música como facto tiempo-espacial en espiral; o el diálogo con las fuerzas de la naturaleza mediante el tono debido; o la comprensión del tiempo como ámbito y no como flujo, con el pasado ante los ojos y el futuro a las espaldas; en fin, son apenas algunas de las revelaciones que me condujeron a desarmar las estructuras de mi pensamiento de origen. Porque no me limito a observarlas y describirlas, me mojo en esas aguas, navego esos aires, esas dimensiones espirituales y filosóficas por las que asumo compromiso de pertenencia.

Constatar la existencia de otras maneras de configurar categorías que la hegemonía cultural occidental pretende universales en su propia y excluyente definición, fue algo simplemente maravilloso, un privilegio, aunque hoy no sé a qué mundo pertenezco, ni quién realmente soy, ni qué misión encarno. ¿Tal vez sea un indio recuperado?, ¿o un misionero convertido?, ¿o un ser de dos entrañas (*chuyma* en aymara de origen)[7]? No lo sé ya.

---

[7] "*Chuyma, en el sentido estricto se refiere a los pulmones y en un sentido más amplio a todo el interior del cuerpo. Está relacionado con el funcionamiento sinérgico de los órganos más importantes que tienen que ver con los aparatos res-*

Sea como fuere, este viaje inacabado no tiene retorno. Sólo es posible seguir caminando. Dejo testimonio aquí y ahora, en Pacha-Montevideo y con honda sinceridad, de lo que vi y escuché, de lo que aprendí y desaprendí, de lo que alcancé a entender de una realidad sobre la que posiblemente no haya entendido nada, o haya aprendido mal, o haya escuchado y visto con los sentidos irremediablemente condicionados por las vertientes de mi lengua madre y de mi madre cultura, y por tanto sea yo un profanador más de la alta tierra. Pido perdón por ello. Realidad o ilusión, declaro haber recibido, me ha sido dada una voz, un lenguaje, un lugar junto a otros, un estar, un nombre nuevo, por los que doy gracias: sírvanse*, Achachilas*[8]*, Pachamama. Yuspajara*[9].

(7) *piratorio y digestivo y el sistema circulatorio. Es un centro anímico que proporciona interpretaciones de las sensaciones internas relacionadas con el funcionamiento psicológico del ser humano sin hacer una escisión que distinga lo racional de lo emocional.*" Javier Mendoza. *El espejo aymara – Ilusiones ideológicas en Bolivia*, Plural, La Paz, 2015.

[8] *Achachilas*, montañas tutelares mayores.

[9] *Yuspajara* o *iuspajara*, aymarización del español Dios pagará.

E. Fernando Nava L.

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LOS CANTOS EN LENGUAS INDÍGENAS MEXICANAS[1]

Mopampa, Alfredotzin,
pampa ootitokwiikatijkej toseepan ika motlajtool.

En el libro derivado del coloquio internacional *Música/Musicología y Colonialismo*, Cergio Prudencio se refiere a la procedencia de los participantes en tal reunión como "entornos – en mayor o menor grado – aimaras, quechuas, náhuatl, xingú o calinhas" (Prudencio, 2011: 18). En esta oportunidad, precisamente, damos lugar a cantos de los entornos náhuatl, maya, purépecha, entre otros, mediante un trabajo de carácter pretendidamente antológico; procuramos que la temática y el texto de los ejemplos, así como el propio uso de las lenguas cantadas, den cuenta por sí mismos del punto en que se encuentra cada canción en la línea de tensión formada por la tradición y la innovación.

Si apasionante es la historia de las lenguas indígenas en México – que hoy tienen en el país, junto con el castellano y la lengua de señas mexicana, el estatus legal de lenguas nacionales –, así como en cualesquiera de las otras naciones del continente, igual de atractiva es la de los cantos en tales idiomas; desde luego que además de las pasiones y las atracciones, ambas historias son fundamentales en la vida de centenares de comunidades al menos en los con-

---

[1] El origen del presente escrito fue la ponencia "Tradición e innovación en las formas y las funciones de la música indígena mexicana", presentada de manera oral y acompañada de ejemplos grabados en el *Coloquio Internacional La música y los pueblos indígenas de América* (Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán; Montevideo, Uruguay, 28 de septiembre de 2015). Le agradezco a Coriún Aharonián sinceramente su invitación al *Coloquio* y profundamente su amistad de por vida.

textos latinoamericano y caribeño. He aquí el esbozo de un capítulo hipotético de tal obra: desde la óptica de los círculos del poder, observamos que en el siglo XVI se permitió la composición y ejecución de obras de carácter religioso en lengua náhuatl, como por ejemplo el motete anónimo *Reina Celestial* o el de Hernando Franco *¡Oh Señora!* (J. Jesús Estrada, 1987: 11-16), en paralelo a la tradición de cantar en latín misas, alabados y toda clase de piezas sacras; en tanto que a fines del siglo XVIII, una Real Orden decretaba que "… toda obra con texto en idioma extranjero debía 'ser vertida al español'… [siendo] ésta la razón por la que el estreno de *El barbero de Sevilla* de Giovanni Paisiello en 1806 se escuchó con la correspondiente traducción" (Tello, 2010: 51). Es de suponer que el mismo náhuatl, junto con la pléyade de lenguas originarias habladas por amplios sectores – si no es que por la mayoría – de los habitantes de la entonces agonizante Nueva España, también estaban excluidas de teatros, coliseos, conventos, templos, tribunales, cabildos, hospitales y un larguísimo etcétera de espacios.

No es nuestra intención asomarnos a la línea del tiempo por la que han marchado las canciones en lengua indígena[2]. Lo que sí nos parece necesario es insistir en ciertos hechos, que a la vez podrían respaldar la entrega de las letras compiladas aquí. Por un lado, en la mayoría de las obras escritas sobre la música de nuestros países, las páginas dedicadas a la música indígena son las menos, cualesquiera que sean las explicaciones dadas a esa constante y abrupta desproporción. Lo anterior se observa no sólo en las historias, sino aun en las menos prejuiciadas y bien intencionadas guías de inducción a las artes; es el caso, por ejemplo, del texto *Cómo acercarse a la música*. Su autor, a quien debe reconocérsele su apertura y sensibilidad respecto de las expresiones no privilegiadas por las élites, reproduce en la fotografía 17 la portada de un disco de vinil, de larga duración, producido a principios de los años ochenta del siglo pasado, titulado *La música entre los chichimecas* (México: Fondo Nacional para Actividades Sociales & Instituto Nacional Indigenista; Serie IV: La música en las comunidades

[2] A quienes gusten comenzar a conocer la historia de los cantos en idiomas indomexicanos, se les recomienda, como uno de los posibles puntos de partida, la obra: Tomlinson, Gary. 2007. *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact.* Cambridge: Cambridge University Press.

indígenas, Vol. I); y asienta una pregunta fundamental como pie de dicha fotografía; "Existen discos con la auténtica música folklórica mexicana. ¿Por qué nunca se transmite esta música por radio?" (Brennan, 2008: 135). Paradójicamente, la respuesta a tal cuestionamiento es la causa que lo llevó a él mismo, en su propio libro, a sólo abundar en la música de concierto.

Desde luego que existen monografías sobre la música de tal o cual pueblo indígena, algunas de muy buena factura, que, en razón de los datos que aportan, deben ser tratadas aparte de aquellas publicaciones que intentan ofrecer una visión de conjunto y que poco o nada incluyen de la música indígena[3].

Otro vicio es, en términos generales, la asociación mecánica que hacen algunos autores de "lo indígena", si no directamente con lo "prehispánico", sí, al menos, con un tiempo remoto que coloca a los sujetos, a los pueblos, a sus creaciones, a sus derechos, etc., fuera de "la esfera temporal moderna". Esta perspectiva es cada vez menos frecuente; ya Vicente T. Mendoza, en su trabajo sobre la canción mexicana, si bien sitúa a las piezas cantadas en lengua indígena como las primeras en orden cronológico, aclara con cautela que tales ejemplos "aunque pudieran ser realmente anteriores a las fechas de la Conquista, nada nos autoriza a asegurarlo, pues pudieron ser compuestos algunos en fechas relativamente recientes" ([1961] 1982: 23).

Ante los referidos problemas de la escasa atención puesta a la música indígena o de los enfoques inoperantes con que ésta es abordada, entre otros, de nueva cuenta hacemos nuestro un planteamiento más de los incluidos en la publicación generada a partir del coloquio internacional *Música/Musicología y Colonialismo*. Ahora se trata de la preocupación de Philip Tagg por crear para nosotros mismos una ciencia mejorada; en sus propias palabras y luego de hacer algunos señalamientos, nos dice: "I haven't even mentioned the serious problems of conventional musicology's

[3] Las antologías son escasas, por lo que, a pesar de ciertas limitantes del momento, merece ser destacada la obra pionera de Concha Michel: *Cantos Indígenas de México*. México: Instituto Nacional Indigenista, de 1951. El libro contiene cantos en cora, huichol, maya, náhuatl, otomí, pápago, purépecha, tarahumara, tsotsil y yaqui.

graphocentrism and our subject's lack of theory about timbre, metricity, vocal persona, sonic mise-en-scène and other parameters of musical expression that are of primary importance in many types of popular music. Despite these omissions, I hope the incongruities of cadence nomenclature that I've presented will encourage colleagues to help create a less ethnocentric, less class-centric, less colonialist type of musicology" (Tagg, 2011: 68).

Desde mi particular punto de vista, centrando la atención en el tema del presente escrito y dejando por ahora los detalles de lado, seguro es que mejorarían varios aspectos de nuestra profesión – como por ejemplo la justa valoración a los conocimientos y las habilidades estudiados, así como lo que humanamente nos une a nuestros colaboradores comunitarios – si en el resultado de las investigaciones sobre los cantos en lenguas indígenas son incluidos los textos correspondientes. Tal parece que esto es una obviedad, pero una revisión a las publicaciones nos revela que no es así. Por un lado, el ya citado Mendoza, en sus obras, además de la información contextual e interpretación de índole folklórica y/o musicológica, proporciona de las canciones en lengua indígena, prácticamente sin excepción: la transcripción musical, el texto en el idioma originario y su traducción al castellano; véase, por ejemplo, el tratamiento que da a esta materia en su obra sintética sobre la música tradicional mexicana (Mendoza, 1956). Este proceder no es frecuente, en absoluto. Un ejemplo más de esta clase de buenas prácticas – dando a la luz los textos en lengua indígena, con su traducción y partitura – la encontramos no sólo entre los (etno)musicólogos, sino también entre los estudiosos de las artes verbales, siendo representativa de ello el capítulo "El canto tradicional y la nueva canción" de uno de los libros de Carlos Montemayor (2001: 133-178).

Por otro lado, existen casos en que se publica la transcripción del texto en lengua indígena, con su correspondiente versión al castellano, pero no así las notas musicales. En una posibilidad más, se consigna la mera traducción de la canción al castellano. Y hasta el otro extremo, identificamos publicaciones dedicadas a algún arte verbal musicalizado de un pueblo indígena en las que no se encuentra ninguna transcripción, en ninguna lengua, del o los textos

correspondientes. Dispénsenme la omisión de los ejemplos, lamentablemente no son pocos y de no cambiar esta práctica, más perdurarán las "ciencias" y las "humanidades" colonialistas.

Juan Pablo González nos recuerda, también en la obra nacida del coloquio internacional *Música/Musicología y Colonialismo*, el rechazo de "la narrativa oral de los pueblos amerindios como literatura" por parte de varios factores de matriz centroeuropea; y que aun "La introducción del alfabeto en algunos sectores de la población Amerindia en el siglo XV… no transformó la narrativa oral maya [ni la aimara, la quechua, la náhuatl, la xingú, la calinha, etc.] en literatura a los ojos occidentales" (González, 2011: 91). La academia latinoamericana, en toda oportunidad en que se dedique a ellas, no puede menos que hacer visible – y audible –, por todos los medios posibles, el corpus de creaciones locales. Cualquiera que sea el discurso que tengamos sobre los cantos en lenguas indígenas, específicamente, no puede sobreponerse al canto en sí mismo, ni justifica su omisión de nuestras publicaciones. El concepto eurocentrista y excluyente de "literatura", como sugiere caracterizarlo González y otros colegas, no puede seguir siendo un parámetro válido – quizá inadvertido –, ni entre nosotros, ni entre ningún colectivo, de la nacionalidad que sea, que se ostente como integrado por "científicos sociales".

Así las cosas, pretendemos con nuestra antología ofrecer un panorama de temas, textos y ciertos usos de cantos tradicionales e innovadores en lenguas indomexicanas en las primeras décadas del siglo XXI; nótese que 'tradición' e 'innovación' no son categorías necesariamente opuestas, como puede constatarse de manera particular en la lírica amorosa[4]. A la par, este trabajo intenta cubrir ciertos huecos, hacer visible una mínima parte del genio verbal de algunas sociedades americanas; busca ofrecer una muestra de la diversidad de lenguas de una parte del continente, precisar cierta

[4] Uno de los aspectos no considerados aquí es el de canciones o textos en lengua indígena considerados como materia de composición de música de concierto. Un ejemplo es la obra *Pop-Wuj I*, con textos en lengua k'iche', de Guatemala, escrita por Salvador Torre y grabada por Raga, Ensamble de Percusiones de México (disco compacto *Zona-S Música de Cámara Nueva para Percusiones*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes & Cero Records, 2011).

información; y, aun consciente de muchas limitantes, estas páginas pues pretenden ser una chispa que estimule mejoras a nuestra ciencia.

La presente antología fue organizada considerando el eje tradición/innovación, así como a partir de las temáticas generales de cada canto. Para el eje tradición/innovación, dicho en el menor número de palabras: se buscó la información etnográfica más actualizada posible. Y para la organización temática, se tuvieron a la vista las dos fuentes que, a nuestro parecer, ofrecen la clasificación más avanzada en esta materia; se trata del estudio de Vicente T. Mendoza ([1961] 1982) sobre la canción mexicana y del *Cancionero Folklórico de México*, dirigido por Margit Frenk Alatorre (1975-1985).

De la investigación de Mendoza, nos son de utilidad inmediata cuatro de los dieciseis tipos en que clasifica la canción. Dejando de lado los tipos relativos a la cronología, el origen local o extranjero, o al lugar geográfico de procedencia de las canciones, además de los tipos propios a las formas y ritmos musicales o los metros de versificación, los tipos considerados para nuestra antología son:

Tipo V. Por los sentimientos contenidos en los textos: cortejo, declaración, cartas, amor, constancia, ausencia, nostalgia, indiferencia, desprecio, odio, despecho, pasión, soledad, maldición, venganza.

Tipo VI.A) Por el carácter e índole del texto: a) históricas; b) patrióticas; c) políticas; d) satírico-políticas; y e) revolucionarias.

Tipo VI.B) Canciones por el carácter e índole del texto: f) religiosas; g) epitalámicas (de novio desairado); h) amigo apasionado; i) amor fraternal; j) orfandad; k) tumba y muerte; l) satíricas; ll) filosóficas; m) humorísticas; n) picarescas; ñ) escatológicas.

Tipo XIV. Cantos relacionados con diversas ocupaciones, oficios y circunstancias: a) báquicas; b) de estudiantes; c) de soldados; d) de mariguanos; e) carcelarias; f) de valientes; g) de bandidos; h) de limosneros; i) de tahúres; j) de vaqueros; k) de marinos; l) de comerciantes; ll) de obreros.

Tipo XVI. Misceláneas: a) míticas; b) emblemáticas; c) de novela romántica; d) suerte y destino; e) arrabaleras. (Mendoza, 1982: 19-21).

A su vez, para el *Cancionero Folklórico de México* fue establecida una clasificación concentrada en los contenidos, dejando de lado aspectos cronológicos, geográficos, de la forma estrófica, de los rasgos musicales, etc. En seguida insertamos un resumen esquemático de tal clasificación, que comprende dos grandes conjuntos con sus respectivos grupos:

— Coplas que son de amor: coplas de amor feliz, del amor contrariado, del amor posesivo, del desamor; coplas sentenciosas sobre el amor, coplas narrativas sobre el amor; coplas humorísticas sobre el amor.

— Coplas que no son de amor: coplas de animales, de oficios, jactanciosas, del sufrimiento, del regocijo, sentenciosas; coplas sobre la naturaleza, religiosas, sobre la muerte, sobre la amistad, sobre la comida, coplas de borrachos, coplas sobre el juego, sobre viajes, históricas, de malhechores y presos, coplas varias (entre este segundo conjunto de coplas, la mayoría de los grupos cuenta con un subgrupo de tipo humorístico) (Frenk Alatorre, 1975-1982).

En nuestra antología de cantos en lenguas indomexicanas no se satisfacen todas las instancias de una o de otra de las clasificaciones; así, para organizar el corpus, procedimos con una aplicación simultánea de ambas propuestas, considerando cada una de las categorías en un sentido muy amplio, de acuerdo con los temas de los ejemplos reunidos. A pesar de los huecos, referimos en los párrafos anteriores todos los tipos de canción clasificados, a manera de tributo a Mendoza y al *Cancionero*, respectivamente; así como por la posibilidad de que sus clasificaciones puedan inspirar mejores compilaciones. Y desde luego que la antología incluye elementos ausentes en dichas clasificaciones, no por deficiencias, sino por las determinantes de la clase de canciones de interés para cada obra; las inserciones corresponden a cantos relativos a la curación o a determinados ceremoniales comunitarios, a la lírica infantil, así como a las expresiones cuasi recitadas empleadas por los jóvenes en los últimos años, entre otros géneros y formas que el lector seguramente identificará.

Además de las cuestiones meramente temáticas, se ha buscado por igual para esta antología una amplia representatividad lingüística. Así, de acuerdo con los últimos estudios catalográficos corres-

pondientes a los idiomas originarios de México (INALI, 2009), en el país se hablan lenguas de 11 familias lingüísticas de origen americano. En las páginas siguientes se ofrecen cantos de 25 lenguas pertenecientes a 10 de esas familias; las familias, dispuestas aproximadamente de norte a sur, y sus respectivas lenguas ejemplificadas son[5]:

Yuto-nahua: *ralámuli*, también llamado *rarómari* (tarahumara); *hiak-nooki* (yaqui); *yorem-nokki* (mayo); *chwísita'na*, también llamado *mariteco*, o *cora de Jesús Marí*a (cora); *wixarika* (huichol); y *mexicano/ mexicano tlajtol* (náhuatl).

Cochimí-Yumana: *jaspuy pai* (paipai); y *tipai* (kumiai).

Seri: *cmiique iitom* (seri; única lengua que conforma esta familia actualmente).

Oto-mangue: *otomí*; *úza'* (chichimeco jonaz); *jajme dzä mii*, también llamado *chinanteco de Palantla* (chinanteco); *enna* (mazateco); *diidxazá*, también llamado *zapoteco de la planicie costera* o *zapoteco del Istmo* (zapoteco); *disàa*, también llamado *zapoteco de Valles* (zapoteco); *mixteco*; y *tnanj ni'inj* (triqui).

Maya: *maaya t'aan* (maya); *jach-t'aan* (lacandón); y *bats'i k'op* (tsotsil)

Totonaco-tepehua: *totonaco.*

Tarasca: *p'urhepecha* (purépecha; única lengua que conforma esta familia actualmente).

Mixe-zoque: *ayöök* (mixe), y *zoque.*

Chontal de Oaxaca: *tsame* (Chontal de Oaxaca; única lengua que conforma esta familia actualmente).

Huave: *ombeayiüts* (huave; única lengua que conforma esta familia actualmente).

[5] En cada caso, se consigna la autodenominación, es decir: la expresión con la cual los hablantes de las respectivas lenguas indígenas nombran a la suya al emplear su propia lengua; también se dan otros nombres y entre paréntesis se consigna el nombre con que generalmente son conocidas tales lenguas – esta es la manera de referirlas en el presente texto –. Para las lenguas otomí, mixteco, totonaco y zoque, la fuente no proporciona la procedencia exacta de los cantos, por lo que no ha sido posible identificar la autodenominación correspondiente.

De las familias lingüísticas originarias de América, con presencia en México, la única no representada en esta antología es la álgica; en la actualidad, continúan en uso alrededor de 20 lenguas de esta familia, la mayoría de ellas tiene sus asentamientos tradicionales en los Estados Unidos de América, siendo el *kickapoo* (kikapú) el único de sus idiomas hablado en México[6].

Antología[7]

El amor

Sin mayor preámbulo por la cuasi universalidad de la lírica amorosa en centenares de sociedades, sólo nos permitimos remarcar la tradicionalidad de los ejemplos, así como su vigencia en prácticamente todos los casos. A su vez, de acuerdo con los parámetros de interés para este trabajo, las composiciones recientes sobre esta temática son consideradas auténticas innovaciones al repertorio.

Canción en náhuatl de un género profundamente tradicional. La expresión que da nombre al género, *xochipitsawak* (más comúnmente escrito *Xochipitzahuac*), puede traducirse como flor delgada, menuda, delicada y otros sinónimos. Aquí se antoja innegable, entre las piezas de amor de esta antología, la recurrencia a

---

[6] Una introducción a las tradiciones de este pueblo puede encontrarse en: Mager Hois, Elisabeth Albine. 2001. *La cohesión grupal de los kikapú como instrumento de resistencia frente a las influencias culturales de Estados Unidos.* México: Universidad Nacional Autónoma de México; tesis de maestría en Estudios México-Estados Unidos.

[7] Por varias razones, principalmente de espacio, no ha sido posible proporcionar de las canciones información sobre estilos, instrumentaciones, juegos de voces y así como muchos datos de contexto. Tampoco fueron transcritas, en la mayoría de los casos, las repeticiones de versos en la copla, de estrofas completas o de estribillos; se dan, pues, salvo algunas excepciones, versiones llanas de las coplas de las canciones. Se respeta de las respectivas fuentes, en general, la ortografía empleada para representar la lengua indígena, la versificación, así como la versión en castellano, o su traducción (en contadísimos casos se hizo una simplificación ortográfica). Cuando el autor no esté referido, se entiende que la composición es anónima. Se advierte que algunas de las canciones no tienen nombre y, como en un gran número de clasificaciones, algunas de las piezas admiten más de una colocación.

la metáfora flor-mujer; aunque en el texto específico se integran muchos elementos de la relación matrimonial (además de varios términos que no tienen traducción al castellano[8]). El ejemplo procede de Hueyapan, Morelos, entidad situada hacia el centro sur del país; se trata de un registro de hace más de medio siglo. Otras versiones del género *xochipitsawak* comprenden coplas picarescas (ver la sección correspondiente); en tanto que versiones más recientes muestran un lenguaje enfáticamente lírico, así como temáticas no amorosas (ver las canciones emblemáticas).

Xochipitsawak ka noyoltlaso
kwalani monantsin
akmo nikyolpacho.

In nejwatl nikan nixpanti
ken se kwajli tiachkatsintli
ka no sentetl tlanekilis
nikwalkawa inin ichpokatsintli.

Mani yen axkan mani yen mostla
in ichpokatl monamiktis
nikwaltlalia notlatlajtil
ximixotili tlen xipan timonemiltis.

Sepa pani sepa tlani
amo machisti kanon tlami
ika non tlanekwilolatsintli
ma no oksiki ma nontlani.

Nokontlalia nonawatlajtol
itechkopa in seki awewentoton
axkan kema tiachkatsitsinti
tikwalsepankwakan wewexolontoton.

Xochipitsauak corazón amado,
se enoja tu madre
y yo no la calmo.

Yo aquí estoy y me presento
como todo un mayoral,
con toda mi voluntad
la joven voy a entregar.

Acaso hoy, o tal vez mañana
la joven se casará,
y yo propongo en mi ruego
de qué forma y qué manera vivirá.

Una vez arriba, otra vez abajo,
no sabe dónde acaba,
y de ese licor de miel
le pediré una probada.

Pongo mi palabra en náhuatl
al pie de los ahuehuetes,
ahora sí mis mayorales
comamos juntos los guajolotes.

[8] Para conocer el significado de tales términos, se recomienda consultar: Academia Mexicana de la Lengua, 2010. *Diccionario de Mexicanismos*. México: Siglo XXI Editores.

In ichpokatl monamiktis ika isentetl tlanekilis in inantsin okiljwike amo no tlananankilis.	La joven se casará con toda su voluntad, y su madre le aconseja que nunca sea retobada.
In inimonantsin okiljwike nanka se kwale malakatl no xiksalo ken tijkitis axkan yotiknek in tlakatl.	Y su suegra le aconseja: aquí está este malacate, piensa bien como ahora tejes pues ya conseguiste hombre.
Amo oniwala onijkitiko oniwala onitesiko nikneki mokonetsin amo onoknawatekiko.	Yo no vine a tejer, Vine sólo a moler, Quiero mucho a tu hijo No lo vine sólo abrazar.

Hellmer (1980: pieza B6)

Canción en purépecha: *Tsïtsïki urapiti/Flor blanca* (mayormente traducida como *Flor de canela*, de la que existen versiones que alternan estrofas en purépecha y en castellano). Así como en otras tradiciones, se aprecia claramente aquí el empleo de la metáfora flor-mujer.

Tsïtsïki urapiti, xánkari sési jáxeka ka xánkari p'untsumikua jukajka k'arhanchintasïnka ka chánksïni nona mirikuarhinia.	Blanca flor, tan bella y tan perfumada suspiro yo, suspiro porque me acuerdo de ti.
Ka pauani ka pauani chúskuni jarhani chánksïni erontania, k'arhanchintasïnka ka chánksïni nona mirikuarhinia	Día tras día te espero, suspiro yo, suspiro porque me acuerdo de ti.

Autor: Domingo Ramos (Dimas Huacuz, 1995: 288).

Canción en yaqui: *María Carmela.* También en este ejemplo se percibe la metáfora flor-mujer, además de que en el texto mismo, así como en el estribillo (“Noinoribé…”, expresión no gramatical, sin traducción), puede estar inserto un simbolismo sólo descifrable para unos cuantos.

Jupata soitepo, María Carmela,	Donde crece el mezquite, María Carmela,
jupata soitepo, María Carmela.	donde crece el mezquite, María Carmela.
Noinoribé, noinoribé, sawali wikitta, noinoribé.	Noinoribé, noinoribé, pájaro amarillo, noinoribé.
Goika bájike nawesem wéri, goika…	Dos que tres son hermanas, dos…
Noinoribé…	Noinoribé…
Baka loloata benasem kaate, baka…	Como el carrizo recién brotado van caminando, como…
Noinoribé…	Noinoribé…
Wilosko cholase jikawem yóotuk, wilosko…	Delgadas y altas crecieron hacia arriba, delgadas…
Noinoribé…	Noinoribé…
Batweta tóttepo, María Carmela, batweta…	Donde da vuelta el río, María Carmela, donde…
Noinoribé…	Noinoribé…
Inensan jiuwapo goi baigo seewa, inensan…	Ahora que lo dicen dos tres flores, ahora…
Noinoribé…	Noinoribé…

Luna Ruiz (2009: 27).

Canción en huichol: *Sewitɨ kutá pɨkanechi'akapini/Nadie vendrá a cortarme*. Este canto pertenece a un género de gran tradicionalidad, que comprende composiciones de jóvenes entre los 11 y los 30 años de edad; el ejemplo también presenta la metáfora flor-mujer.

Sewitɨ kutá	Nadie
pɨkanechi'akapini	vendrá a cortarme
'alí chepá netɨ	no importa
nepɨtatɨni sɨali li	me marchitaré
nesaɨtamekɨ 'ena	aquí sola
ne'uyewetɨ.	en el árbol.
Nepɨtatɨni sɨali,	Me marchitaré,
nepɨtatɨni sɨali,	me marchitaré,
sewitɨ kutá	nadie
pɨkanechi'akapiní,	vendrá a cortarme,
tuutú muyuyuawi,	en flores azules,
tuutú muyuyuawi	en flores azules,
'alí ne'ayame	convertida
mana nepuyeweni.	allí estaré.
Sewitɨ kutá	Nadie
pɨkanechi'akapini,	vendrá a cortarme,
Cheɨye Mana'utali	los que viven en Los Lirios
mepɨkanechinaki'elie.	no me quieren.

Autora: Francisca Díaz, de 13 años de edad (Ramírez de la Cruz, 2004: 70).

Canción en seri, del género *cmaam cöicóos/canciones de amor a una mujer*: *Seenel pti iti coii/Las mariposas que están en ella.*

Seenel iti cooi cola yomízaj ita.	Las mariposas que están en ella se amontonan.
Seenel iti cooi cola ixoyáaicoj,	Las mariposas que están en ella se levantan,
seenel iti yoonoj tee.	las mariposas braman.

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 512).

Son istmeño *La llorona*, cantado en zapoteco de la planicie costera. El género “son” es indiscutiblemente tradicional, con tiradas de coplas libres en castellano; así, el canto de coplas en lengua indígena es una innovación, tanto como la secuencia de coplas con hilo temático.

Guriá Guiigu’ Xavisende, ti gueela’,	En la rivera del Río San Vicente, una noche,
cayuuna’ ti gunaa huiini’,	lloraba una joven muer,
Xi pur nga ruunu’ xunaxi, bigani,	¿Por qué lloras, virgen niña?
pacaa sabízisi binni.	Deja ese llanto, alertarás a la gente.
¡Ay!, xhiandi’ naa ya’ ba’du’	¡Ay, niño, cómo estoy!
ruuna’ pur ni uzaacalua’.	lloro por lo que me sucedió.
Ti xpuyua’ bireene naa, yanagueela’,	El amado mío me invitó a salir esta noche,
tihua’ pur quitesi naa.	sólo para engañarme nada más.
Pa pur ngasi nga cayuunu’, la’ xhuncu,	Si nada más por eso lloras, xhuncu,
bigani ma’ naa nga xheelu’.	seca tus lágrimas, eres ya mi mujer.
Depe’ ora biiya’ cayuunalu’ rabe’	Desde que te vi llorando dije
de que neza chaa nga chelu’.	que tu camino será el mío.

¡Ay!, pa chi biee' ra li'dxu'
zucaadia'gu' diidxaguidxa.
Gulee xa icu nga, xhuncu,

naa nga ba'du nguiiu cadi binni guidxa.

¡Ay!, si me llevas a tu casa
escucharás tonterías.
No pienses en tales minucias, xhuncu,
soy un hombre verdadero y no quien ha perdido la cabeza.

Xi jma racala'dxu' xhuncu, chubi'nu,
qui riuuladxe' guiaanata'lu'.
Purti' nacu' ti gunaa, ne ma' nanna'
gunaa nga guxana laanu.

Qué más quieres, mi xhuncu, vamos a casa,
no quiero ni verte sola.
Eres tú la mujer y sé
que una mujer nos parió.

¡Ay!, cadi gu'naxhaatu'
xunaxi sti ladxidua'.
Ngue runi bi'ni' ni rabe'
pacaa la' zadxiñaru' lii zacá.

¡Ay!, no llores tanto,
virgen niña del alma mía,
escucha lo que te digo,
si no, sufrirás igual.

Autor del texto en diidxazá: Eustaquio Jiménez Girón (Rodríguez Toledo, s/f: 23)[9].

Canción en triqui, del género *chara'a*, que a diferencia de otras expresiones, ésta con pocos elementos es también un canto de amor dirigido a la mujer.

Yana ua ri'nïn,
yana ua sinï,
yana ua reto,
yana ua stuku.

Mujer de huipil,
mujer de enredo,
mujer de cobija,
mujer de collar.

Yana riñan sana,
yana riñan pere,
yana ua ri'nï
yana ua sinï.

Mujer cara de manzana,
mujer cara de pera,
mujer de huipil,
mujer de enredo.

Luna Ruiz (2009: 52)

[9] Jiménez Girón fue un prolífico compositor, lo que puede ser constatado en su obra *La Lira Zapoteca*. Juchitán, Oax.: edición del autor, 1973.

Canción en chinanteco. Este género servía con frecuencia para denunciar los abusos “amorosos” de los hombres hacia las mujeres, quienes lo cantaban bajo la influencia del alcohol; entre los mensajes “ocultos” de este ejemplo, la expresión “vamos a conversar” se refiere a la relación sexual. Se trata de una práctica esencialmente ya en desuso.

Tsajanh hning jní Søa Crøg Antonio jøng.	¿No me casas tú?, José Cruz Antonio, pues.
Ió gu jŋiangh hning ni hløg chijmøi ná Søa Crøg Antón.	¡Ve a esperarme encima de la peña al río, ¿va?, José Cruz Antonio!
Ju ŋiiquiéih jni ca ti hmøah jóg tióh lí ná Søa Crøg Antonio.	¡Deja que me ponga mi huipil floreado, ¿va?, José Cruz Antonio!
Tsenh jan tan jmøi ŋiing hniu Søbein bíh ió ná, Søa Crøg Antonio.	Hay un gallito de agua allá a la casa de don Sabino, ¿va?, José Cruz Antonio.
Tsenh jan chitan møhøng ni mesa quieg jní jøng, Søa Crøg Antonio.	Hay un gato colorado sentado en mi mesa, José Cruz Antonio.
Hiug dsøa jni ján hning ná, Søa Crøg Antonio.	Estoy de acuerdo casarme contigo, ¿va?, José Cruz Antonio.
Tsajagh hning jní, Søa Crøg Antonio.	¿No vas a casarte conmigo, José Cruz Antonio?
Na jmo jni jan quianh hning ná, Søa Crøg Antonio.	Voy a bailar contigo ahora, ¿va?, José Cruz Antonio.
Dsií jniang jøg ná, Søa Crøg Antonio.	Vamos a conversar, José Cruz Antonio.
Cáih jni ca tí hmøah jog tióh lí ná Søa Crøg Antonio.	De prisa me pondré mi huipil floreado, ¿va?, José Cruz Antonio.
Jøng gu jŋiangh hning ni hløg chijmøi ná Søa Crøg Antonio.	¡Que vayas a esperarme encima de la peña en el río, ¿va?, José Cruz Antonio!

Jøng dsøg hning hiih ná, Søa Crøg Antonio.	Y nos vamos por allá, ¿va?, José Cruz Antonio.
Tsajmóh hning hiih ná, Søa Crøg Antonio.	¡Que no tengas vergüenza, ¿va?, José Cruz Antonio!
Tsajmóh hning ganh ná, Søa Crøg Antonio.	¡Que no tengas miedo, ¿va?, José Cruz Antonio!
Hi hiug dsøa hŋiéng hi ján jni hning.	Estoy de acuerdo en casarme contigo.

Merrifield [1958]

De la lírica tradicional mexicana se han hecho traducciones de piezas a distintas lenguas indígenas; proporcionamos aquí dos coplas y el estribillo, en náhuatl, de la conocida canción *El cielito lindo/Cualtsin ilhuicatl*[10].

De la sierra morena, cielito lindo, vienen bajando, un par de ojitos negros, cielito lindo, de contrabando.	Ica in yauh cuauhtlapa, cualtsin ilhuicatl, temotihuitse, ome tlilixtlachialtin, cualtsin ilhuicatl, ichtacahuitse.
Ay, ay, ay, ay Canta y no llores, porque cantando se alegran, cielito lindo, los corazones.	Ay, ay, ay, ay. Xcuica, amo xichoca; intla cuicalo pahpaqui, cualtsin ilhuicatl teyolohuan.

[10] Existen varias compilaciones de traducciones, una de ellas es: Cruz Domínguez, Artemio. 2002. *Cincuenta y cuarto canciones traducidas al mixteco.* México: Instituto Politécnico Nacional.

Ese lunar que tienes, cielito lindo,	Inon in motlahcihuiz, caultsin ilhuicatl,
junto a la boca,	motempa neci,
no se lo des a nadie, cielito lindo,	amo aca ximaca, cualtsin ilhuicatl,
que a mi me toca.	yeon noaxca.

Traductor: José Concepción Flores Arce (Mtro. Xochime); archivos del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Cd. de México).

También han sido traducidas a lenguas indígenas canciones de autor, especialmente las difundidas por los medios de comunicación masiva. Ilustrativo de ello es la traducción al otomí del bolero *Bésame mucho/Ts'uskagui ndunthi*[11].

Bésame, bésame mucho,	Ts'uskagi, ts'uskagi ndunthi,
como si fuera esta noche	ñena ge ra xu'i
la última vez;	ga gaxa mhiki;
bésame, bésame mucho,	ts'uskagi, ts'uskagi ndunthi,
que tengo miedo a tenerte, perderte después.	nge'a di ts'u ga b'edi'i, ga b'edi'i ngats'i.

Quiero tenerte muy cerca,	Di ne ga ts'a ri ba'í ngentho de geke,
mirarme en tus ojos,	ga n'eki há ri da;
y tenerte junto a mí;	bentho ge ximu ri xudi
piensa que tal vez mañana,	nuga gra hy'o yäbu
estaré muy lejos,	xa yábu de di ge'e.
muy lejos de ti.	

Autora: Consuelo Velázquez; Archivos del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Cd. de México).

[11] Canciones otomíes de distinta índole pueden encontrarse en las siguientes dos publicaciones: Weitlaner, Roberto J. & Jacques Soustelle. 1935. "Canciones otomíes", en *Journal de la Société des Américanistes*, Núm. 2, Vol. 27, pp. 303-324; y Academia de la cultura hñähñu. 1990. *Ya thuhu hñähñu. Cantos hñähñu.* México: Secretaría de Educación Pública & Instituto Nacional Indigenista.

Los hechos y los personajes históricos

No son abundantes los ejemplos de canciones en lengua indígena que relatan hechos y/o la vida de personajes de la historia. De las pocas piezas a nuestro alcance, incluimos tres de muy distinta factura.

Canción en maya: *Ma' u to'okol to'on/Que no nos lo quiten.* Es una composición reciente, sobre la valoración del patrimonio histórico, asociado con los "cruzo'ob", personajes de la historia local que en el siglo XIX iniciaron una lucha de reivindicación étnica conocida como la "guerra de castas".

Nadzaba'ex nukuch máake'ex míin nuka'ajo'on j-k'aajs le tzikbalo'.	Acérquense, señores mayores creo que comenzaremos a divulgar el mensaje.
Jump'éel chíikulaj dzo'ok u dza'abal ti' teen, k'a'ana'an u yojéelta'al te' tuláakal mejen nikte'ob, k'a'ana'an u tzolt'aanta'al ti' tul'aakal mejen paalalo'ob.	Una señal me fue entregada ya, es importante que las pequeñas flores se enteren, es necesario que se transmita a todos los niños.
Ti' bin óoxp'éel k'iin wáa kamp'eel k'iin tu winaalil le nikte'o', jach ku chíikpajal bin tu'ux muka'an taak'in, jach ku chokotaj ten u muuk' kili'ichi k'iin, k'a'ana'an u bin jáalbil táan u yok'ol bin le máax mukmil, k'a'ana'an u láaj páana'al bey ma' xu'uluk k'iin tu yóok'ol kaab.	Que en tres o cuatro días en el mes de las flores, dicen que se observa en dónde está enterrado el tesoro, la fuerza del santo sol me eleva la temperatura, es necesario que se escarbe, quien lo enterró solloza, es necesario que todo sea escarbado antes que sobre la faz de la tierra, el sol sea exterminado.
T'oxbil ti' to'on ak ti'alo'on, ti'al k-ch'i'ibalo'on, u ti'al cruuzo'ob,	Que nos lo repartan, nos pertenece, es de nuestros antepasados, de los cruzo'ob,

wáa ma' k-páanik túun to'okol to'on,	si no lo escarbamos nos lo están quitando,
tak le lu'uma' ak ti'alo'on,	hasta estas tierras, son nuestras,
ma' u to'okol to'on,	que no nos lo quiten,
taak u to'okol to'on.	quieren quitárnoslo.

Autor: Santiago Pat Santos (May May, s/f: pieza 1).

Canción en purépecha, sobre un género tradicional, relativa a Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970), quien fuera gobernador (1928-1932) de Michoacán, lugar del asentamiento histórico del pueblo purépecha, y presidente de México (1934-1940). A Cárdenas se le reconoce su impulso a las políticas públicas a favor de los sectores populares, incluidos los hablantes de lengua indígena.

Juétkinimintu iámintu ireta pari'tsï sani kurhantini k'érimentu ma míanskua jurhasïnti arini ómekua jimpo janoetkimindu sani uanta'pani p'orhenkuarherini	Vengan todos a saludar y escuchar a una gran leyenda viene a visitarnos a nuestra isla
míantsenksï inkieni jucha no méni mirikurhini jauaka	siempre lo recordaremos
ixu irichakua jimpo jurha'pakurhisïnti ka ióni ménchani ísï jakankurhiranani	en toda la nación es conocido y suena su nombre
tata acha Lazaro Cardenas arhinasïndi ixu	se llama Tata Lázaro Cárdenas
acha Lazaro Cardenas imasï niátati ixu k'érimentu eratsesïnti, k'érimentu jarhua'pisïnti	es una grandeza su ayuda
ka jucha nómindu méni úa meiampintani xáni kánikua ampe inki'tsïni xu jura'kuchika ia.	que nosotros nunca podremos pagar.

Autor: Nicolás Bartolo Juárez (Dimas Huacuz, 1995: 196-197).

Canción en seri: *Sabela/Izábal.* Con la sola mención del apellido de Rafael Izábal (1854-1910), gobernador de Sonora a principios del siglo XX, la canción rememora la persecutiva violenta que dirigió dicha persona en diciembre de 1904, contra yaquis y seris, en la Isla de Tiburón, que produjo personas mutiladas y decesos. El género ha perdido tradicionalidad.

Sabéla, Sabéla, Sábelabi, Sábela…	Izábal, Izábal, Izábal, Izábal…

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 503 y 514).

El patriotismo

El *Himno Nacional Mexicano* puede considerarse la obra representativa, en el ámbito musical, del patriotismo en el país. Con todo y que la primera traducción del *Himno* a una lengua indígena fue hecha ya hace más de 50 años, ello puede considerarse una innovación y no una práctica tradicional[12]. A su vez, parece sintomática, para la caracterización de las identidades indígenas, la escasez de canciones patrióticas originales en las respectivas lenguas. Se ofrece aquí, entonces, un canto que enaltece el mundo local del cantador.

Canción en maya: *Ki'imak in wóol/Estoy contento* que representa una innovación.

[12] Algunas de las primeras traducciones fueron publicadas por el Instituto Lingüístico de Verano, con o sin el apoyo editorial de la Secretaría de Educación Pública; entre las lenguas inicialmente consideradas (con el año de publicación) se encuentran las siguientes: cuicateco (1960), otomí (1961), mazateco (1965), y cora (1975); posteriormente aparecieron las traducciones al amuzgo y al chontal de Tabasco (1988), correspondiendo al mixteco (2006) una de las últimas traducciones. Por su parte, el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas inició en la década pasada un proyecto para traducir el *Himno* al mayor número posible de lenguas indígenas.

Ki'imak, ki'imak in wool
úuch in síijil te'el in lu'uma',
u lu'umil le meyaj máako'ob,
le o'olal kin k'ayik te'ex.

Ko'oten, ko'oten waye',
a náays a wool te'el in lu'uma',
ma' sen tuklik, ma' sen xáantal,
ko'oten táan in páa'tkech.

Wáa taak a k'ajóoltke',
káajen tu noj kaajil.
Le u lu'umil Yucatán,
jach yaan a yaabiltik.

Wáa Uxmal ka bine',
bey xan unaj a bin
tak ti' Chichén Itzá,
wáa ti' u láak' kaajil.

Contento, contento estoy,
por haber nacido en esta mi tierra,
tierra de gente trabajadora,
por eso que se los canto.

Ven, ven aquí
a divertirte en mi tierra,
no lo pienses mucho, no te demores
ven, que te estoy esperando.

Si quieres conocerla,
empieza con la capital.
A esta tierra yucateca,
mucho la querrás.

Si te vas a Uxmal,
también debes de ir
a Chichén Itzá,
o a alguna otra población.

Autor: Timoteo Nah Pat (May May, 2004: pieza 4)

La política

Tampoco abundan las canciones de contenido político en lengua indígena. Incluimos una de las que pueden ser consideradas dentro de esta categoría.

Canción en purépecha *Méntku ísï ireta/Pueblo eterno*, cuyo texto trasluce una postura política de franca resistencia cultural. Es una composición reciente que innova en la temática, así como en el plano musical, donde se fusiona un ritmo tradicional con el jazz.

Méntku ísï ireta, jimpokaksï juraaka	Sólo porque venimos
echerirhu werhatini, nana Kutsï ka	de la tierra, la luna y el sol
tata Jurhiatarhu wératini	
wéksïntits'ïni kurhirant'ani, jatsin-t'ani	nos quieren enterrar, obscurecer y quemar.
ka ónharhikuni.	
Ireta P'orheskaksï	Somos un pueblo guerrero,
ka jucheri mintsita wantaati.	que por nuestro corazón hablará.
Jananharhikuaksï ánt'aaka	Nos ganamos el respeto
jucheri ireteeri.	del pueblo en general.
Jucheri p'orhekukwa k'amakurhiati	Nuestra lucha terminará
énkats'ïni jurakuaka sési irekani.	cuando nos dejen vivir en paz.

Creación del grupo "Eleven Towns"; archivo del proyecto "De tradición y nuevas rolas", Dirección General de Culturas Populares.

La sátira política

Como los temas anteriores, la sátira política tampoco es un asunto socorrido en el contenido de las canciones en lengua indígena. Se incluye uno de los pocos ejemplos que, acaso, podría caber en este tipo musical.

Canción en huichol: *Chewexiya tewáya/El avión azul de Echeverría*, que se refiere satíricamente a la forma de vida de un primer mandatario; el aludido es Luis Echeverría Álvarez (1922-), quien fuera presidente de México (1970-1976).

Chewexiya tewáya
hawiuni meuyuawi
walupitali niu
walenɨ’ ailiene,
kepai kuta mɨ
sepa ’enietɨ mɨ
’alí ’epuyeika, a’alí ’epuyeika.

El avión de Echeverría,
el avión azul,
que los guadalupeños
le están enviando,
¡Ay! quién pudiera
leyendo papeles
pasarse la vida, pasarse la vida.

Ramírez de la Cruz (2003: 88).

Las tradiciones religiosas

En términos generales, y para los propósitos de la presente antología de textos de canciones, conviene dividir este ámbito en: las religiones tradicionales, la religión católica, y las manifestaciones cristianas surgidas en México durante el siglo XX. Los cantos de las religiones tradicionales comprenden muchas temáticas: vida animal, fuerzas naturales, así como distintas maneras de aludir a las entidades deificadas; también se advierten diversos sentidos, como el petitorio, el devocional, el de la gratitud, entre otros. Estos cantos son de absoluta tradicionalidad. En las otras dos tradiciones religiosas, predominan los alabados, los himnos y unas cuantas formas más, la mayoría de las cuales tienen como figura central al profeta Jesús, alguna de las facetas de su vida o alguno de los integrantes del santoral. Entre los cantos de la religión católica tenemos algunos de reconocida tradición, en tanto que otros son relativamente nuevos. Y entre los cantos de las manifestaciones cristianas recientes, el recurso más empleado es el de la traducción a las lenguas indígenas de textos en español, lo que para nuestros propósitos es una innovación patente.

Canto en cora; fragmento (31 líneas) del inicio de uno de los cantos de un complejo y extenso ritual denominado “mitote”, dedicado a las divinidades, algunas de las cuales están referidas en el texto. Para estimar la duración del canto completo, considérese que éste consiste en 1.175 versos cantados – o líneas de texto –,

que tomaron poco más de 50 minutos de duración; en número de páginas, el canto va de la 277 a la 311 (Valdovinos Vol. 2, 2008).

Húrimua yau mï nyi Teih un	La hija de Húrimua, esa mi Teih,
pï rankurechahkanyi nu	se va dando la vuelta.
nikái ra'atamuarerí nu	Verdad que se acuerda.
nikái wataheyaka nu	Verdad que se fue.
ha'ana ra'atyeniyeika nu	Ya llegó.
hetsen hiyaunyusime	por allí va,
u Yáranta huyarán nu	[por] el camino de Yáranta.
hetsen hiyaunyusime nu wi	Por allí va, sí,
ha'ana rutyenyinyeika nu	ya llegó,
u Yáranta heitake nu wi	al centro de Yáranta, sí.
nikái ra'atawabirá nu	Verdad que comienza a pedirle [a un tyahkuatye]:
pata nyiatatuiriwa nu	¡Entrégamela tú,
nyie yáwime tuxará nu	mi jícara-recipiente,
tïkui ta'arakueinatï nu wi	la que está blanca, sí!
pata nyiatatuiriwa nu	¡Entrégamela tú,
nyiei yáwime tuxará nu	mi jícara-recipiente,
tïkui ta'arakueinatï nu	la que está blanca!
pata nyiatatuiriwa nu	¡Entrégamela!
u Yáranta ïtyakua nu	El tyahkua de Yáranta
nikái wuatyauweimaka nu	verdad que lloró:
watyenyiakui Húrimua nu	¡Lástima, Húrimua!
kanú yamuamuarerí nu	No sé nada
hayáwime tuxará nu	[de] tu jícara-recipiente,
tïkui ta'arakueinatï nu wi	la que está blanca, sí.
yupu hiyenyusime nu wi	[Por] allí debe andar, sí.
yupu hiyenyusime nu wi	[Por] allí debe andar, sí.
u Sámuainta heitake nu	En medio de Sámuainta,
hayún hiyeseihriwa nu	allí debe estar
ha yáwime tuxará nu wi	tu jícara-recipiente, sí,
tïkui ta'arakueinatï nu	la que está blanca.
hayún hiyenyusimé nu…	Allá debe andar…

Valdovinos (2008, Vol. 2: 277-278).

Canto en huichol. Éste hace referencia a lugares sagrados, como Wirikuta, a los que se va en peregrinación; en tales ocasiones los participantes reciben nombres nuevos que suelen aludir a la planta del peyote o a otros elementos religiosos. El género del canto es tradicional, aunque el ejemplo es relativamente reciente.

'Alí ya layɨtɨ, 'alí ya layɨtɨ,	Emitiendo mensajes, emitiendo mensajes,
ke tihɨliyapa, ke tihɨliyapa,	en la cima del cerro, en la cima del cerro,
'alí makumane	se extienden
'alí wasukuli	sus jícaras
mana lakumane	se extienden
mana lekumane,	allá se extienden
'alí ya layɨtɨ	emitiendo mensajes
'alí wasukuli, 'alí wasukuli	sus jícaras, sus jícaras
'alí yuyuawitɨ	azules
mana leyemane	allí se extienden
'alí ya layɨtɨ	emitiendo mensajes
'alí tuutúyali	las flores
'u mɨ leyemane	allí se extienden
'alí Wilikuta	en Wirikuta
ke tiWewelipa.	en Weweripa.
Tuutú Yenake	Tú que eres esposa
'alí hi 'ɨyaya,	de Buscador de Flores
'alí hi 'ɨyaya,	tú que eres
Tuutú Mehuliwa,	Cosecha de Flores
Tuutú Mehuliwa,	tú que eres
Tuutú Mehuliwa,	Cosecha de Flores,
Cheɨye Mɨmayali	hija de
'alí hi un'aya	Corola de Lirios
Tuutú Mehuliwa, Tuutú Mehuliwa.	Cosecha de Flores, Cosecha de Flores.

Ramírez de la Cruz (2003: 156; y 2004: 115-116).

Canto en chontal de Oaxaca en que son referidas las deidades correspondientes a varios elementos del entorno natural. Este género de cantos, con todos sus ejemplos, ha perdido tradicionalidad.

Manó camas manó quijualá,	Dios tierra, dios cerro,
manó quitine manó cagua,	dios del día, dios del norte
manó quepasl manó quemaá	dios de la luz, dios del cielo,
ay manó manó manó!	¡Ay! Dios, dios, dios.
achilla cunacconala landiosla	Ahora voy a cantarles.
tiquenalli quiltucá,	Los dioses están oyendo solos.
Ay! quepasl quepasl quepasl cayhu,	Ay, luz, luz, luz de mis ojos
yschucinata litine caguolonnolá	Termino el día y voy mirando claro
claro landiosla, quiaá slamas,	a los dioses del cielo y del mundo entero.
achilla caituca capannó caituca capaley.	Ahora estoy sólo, sólo estoy hablando.

Ogita (1989: 15).

Traducción al huave de la pieza *Bellas palabras de vida/Teat Dios Tarang Tiül Mipoch Nej*. Se trata de una innovación a partir de un texto de la Iglesia cristiana.

Bellas palabras de vida, son las de Cristo Jesús.	Teat Dios tarang tiül Mipoch nej, Xeyay najneaj ajlüy.
Ellas alientan mi alma, dan fortaleza y luz.	Nej üüch icoots leaw najneajay.
Bellas palabras de vida, resplandecen en mi ser.	At üüch majneaj omeajtsaats. Teat Dios tarang tiül Mipoch nej,
Bellas palabras que nunca en mi vida	Xeyay apac omeajtsaats. Meáwan najneaj leaw tarang tiül
Había escuchado hasta hoy.	Mipoch nej, Xeyay najneajay almajlüy.

Anónimo (1996: nº 130, en huave, y 194, en castellano)[13].

[13] Existen publicaciones con la traducción de alabanzas, himnos, salmos y otros géneros de cantos religiosos, al menos a las siguientes lenguas (referidas con el año de sus ediciones): chatino (1998), huichol (1964), mazahua (1982), mixteco (1998), náhuatl (1987 y 2000), otomí (1962, 1966, 1972, 1991 y 1996), totonaco (1990), tseltal (1959, 1963 y 1987), tsotsil (1960, 1973, 1977 y 1979), y zapoteco (1977). La publicación de tales traducciones ha estado a cargo, de manera independiente o en forma coordinada, de las siguientes editoras: Instituto Lingüístico de Verano, La Biblia Mexicana del Hogar, Liga Bíblica, Liga Bíblica Mundial del Hogar, Liga del Sembrador, y Tipografía Indígena.

El chamanismo

Inmediato al tema de las religiones se encuentra el del chamanismo. Sin ocuparnos por ahora de las connotaciones del término "chamán", referimos que en este respecto los cantos son de suma tradicionalidad.

Canción en seri del género *hacâtol cöicoos*/canción de chamán.

Hamíime imac ano caap a him xoyáai ya,	El que está en medio del cielo me viene,
hamíime imac ano cmique him xoyáai ya.	la persona que está en medio del cielo me viene.
Hant i yapxot cmique hamíime yapxot cmique siitax xoee.	La persona de las flores de la tierra, la persona de las flores del cielo, irá, dice.

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 511-512).

La muerte

Desde la época prehispánica, la muerte ha sido uno de los asuntos tratados con más particularidades por las sociedades indígenas, en comparación con las prácticas correspondientes de las culturas europeas. Al lado de la vistosa ritualidad, absolutamente tradicional – aunque experimentando constantes innovaciones –, las canciones sobre este tema no son precisamente abundantes; a continuación se proporcionan tres de ellas, cada una de las cuales con propósitos específicos.

Canción en purépecha relativa a la forma en que un compañero de vida sugiere a su pareja la forma en que habrá de recordarlo.

Kánimankini uarhini jauaka	Cuando yo esté en agonía
ásïreni jáma t'u jurhani exeni	no intentes venir a verme
jima jatinkureni kandela ma axacheaka	desde donde estés, únicamente mándame una vela
ka uandaakare pobresitu diosïkeni urhechepante	y en tu pensamiento que digas: 'Pobrecito que Dios te acompañe'.
Ka uéxurhinicha andamutani para'chi jucha nirani kampu santurhu ísï	Al año ven a verme al panteón
jimari inchaakuaka jimari ueraaka	allí estarás, allí llorarás
ka uandaakare pobresitu xómenturesï jatsinantakia.	y en tu pensamiento dirás: 'Pobrecito aquí estás sepultado'.
Ka tirinkini tsïpambiti ma	Y la flor de *tirinkini* amarilla del mes de octubre
tirinkini tsïpambiti mes de oktubre anapu	
ixo pakarasti ixo k'amarasti tirinkini tsïpambiti mes de octubre jimpo anapu.	aquí quedó, aquí feneció.

Dimas Huacuz (1995: 190-191).

Elvirita, otra canción en purépecha que expresa una distinta forma de manifestar los sentimientos relativos a la muerte. Esta vez, se trata de un tributo dedicado a un hijo fallecido del compositor de la pieza; la señorita Elvira era la novia que tenía el joven cuando éste pasó a mejor vida.

Tsïtsïki sapichu, xánchkari sési jáxiiska, ¿Nári arhikwarhiski?	Flor chiquita, qué bonita eres, ¿cómo te llamas?
Nanina úpirini para p'ikukwarhini; nótaru módu jarhasti.	¿Cómo le haría para cortarla? pero ya no hay modo.
Nirasïnka kétsimani, juchiti amigu, axu káncharhu ísï,	Voy para abajo, mi amigo aquí por la cancha,
juchiti amigu, nirasïnka kétsimani Elviritani xeni.	mi amigo, voy para abajo a ver a Elvirita.

Kw'inchikwa janonkwasti, ¡tsínharhi, tsínharhi!, juchiti malesita.
Kw'inchikwa janonkwasti, ánimiicha antamutani, ísï, k'óru.
Ari tsïtsïki xani p'untsumiiska, oktubri jimpo anapu;
Elvirita xáni terekwarhi ya.

Llegó la fiesta despierta, despierta mi muchachita.
Llegó la fiesta próxima a las ánimas.
Esta flor de octubre, qué bonito aroma tiene
y Elvirita tanto que sonríe.

Autor: Agapito Secundino Faustino (Chamorro & Díaz de Chamorro, 1983: pieza B6).

En su origen, la siguiente canción fue compuesta en castellano con el título de *La última palabra*. Y a partir de ella, manteniendo la misma melodía, no fue traducido, sino elaborado, otro texto en zapoteco de la planicie costera; en esta forma, la canción es conocida como: *Guendanabani xianga sicarú/Qué hermosa es la vida*. A continuación son presentados los tres textos: el de la versión original en castellano, la creación en zapoteco y su respectiva traducción. Además de su tradicionalidad, la pieza tiene un gran arraigo en la actualidad.

Mis labios enmudecieron ya,
al intentar decirte adiós,
qué será de mi alma si, al fin,
voy a vivir lejos de ti.

Ven a mi lado, ingrata,
ven, vida de mi mismo ser,
quiero verme en tus ojos
y extasiarme en el aliento que tu boca expira,
con la dulzura y nata de tu amante alma,
que el destino indestructible
me obliga con pena
dejarte marchar.

Ausente voy a vivir de ti, mi bien,
pero con fe.

Vives en mi triste corazón, tuyo es.
Eres el ángel que del cielo vino
a esta vida de pesares
a endulzar mi amarga juventud.

Pero si por desgracia,
mueres o muero yo,
allá en la otra mansión
ante El Creador me uniré a ti.

Autor: Daniel C. Pineda.

Guendanabani xhianga' sicarú
ne gasti' ru' ni ugaanda laa
Diuxi biseenda' laanu guidxilayú
ne laa cuidxi laanu ra nuu.

Cuán hermosa es la vida
y nada hay que se le compare,
Dios nos puso en esta tierra
y él mismo nos llamará.

Napu' qué gapu' zielu'
cadi ti napu' ziaanu'
nahuiini' naró' de guirá' zabii
cadi guixí huidxe gu'yu' laa
ma' zeedabí' ti bisaana xti'
nga huaxa qué ziuu dxi.

Con o sin riqueza tú irás,
no por tu oro quedarás;
chicos y grandes se irán
y nunca los verás regresar
por sus bienes terrenos,
¡eso, jamás sucederá!

Laanu ma' ziuunu guibá'
Xunaxidó' nga gapa' laanu ndaani' na'.

Vamos hacia el cielo,
la diosa nos cobijará en sus brazos.

Ora ma' ziuunu
ricahui ndaani' yoo
huadxí siadó'
ni biaana ruuna'
re' nisa lu xpidó' ne rixui'lu
zuhuaa de galaa bató' ti nisadó'
canaba' lu Xunaxidó'
uguu laa ndaani' ladxidó'.

El día de nuestra partida,
la casa ensombrece
de tarde y de mañana;
el que queda pareciera
que de pie quedará;
en medio del mar hondo
implora a la diosa salvadora,
lo cobije en sus manos.

Guiruti' ná' qué zie de guirá' napa xi che' ora ma' guidxiña dxi zadú'nanenu ne guirá' ni ma' zé'.	Nadie quedará en pie, todos tendremos que ir cuando llegue el día, nos uniremos con los demás.

Autor del texto en diidxazá (zapoteco): Juan Jiménez Hernández, alias *Juan Stubi* (Torres Medina: 1985: pieza B7) (revisión del texto: Vicente Marcial Cerqueda, 2015).

La picardía

Uno de los rasgos identificados en la literatura oral de varias tradiciones indígenas es el de la picardía; y como veremos, los ejemplos de la lírica no están exentos de ella. El tópico es pues tradicional, así como los géneros de canto en que aparece.

Canto en náhuatl, del género *xochipitsawak*. El ejemplo, de gran tradicionalidad y relativa actualidad, tiene como tema general el amor; no obstante, el sentido de dos de sus coplas es el motivo por el cual éste se inserta entre las canciones picarescas de la antología. De acuerdo con el compilador – investigador indígena de origen nahua –, valen las siguientes interpretaciones: en la copla tercera: "En la milpa las muchachas saborean/el cuero de marrano (el falo)"; y en la copla quinta: "… fui a sentarme frente a tu casa (te masturbabas)./Eso que apeteces, yo te lo daré (el falo)/Para que te rasques los glúteos" (Galicia Silva, 2007: 422).

Xochipitzahuac noyolotzin, tepitzin ximitutitzino. Xochipitzahuac noyolotzin, huel hueyi tozazanil.	Florecita de mi corazón, un poco bailemos. Florecita de mi corazón, es muy grande nuestra historia.
Macehualli in tlacotenca huel nohuiyan timotenehua. Quenin ahmo timotenehuaz zan tlacualizpan te timehua.	Nativo de Tlacotenco, tienes fama por donde quiera. Como no has de ser famoso, sólo te levantas pa' comer.

Nicontlaza notlanahuatil: huel itzintlan cuahpalehuatl, Itic milli in ichpocameh, huel inamil pitzoyeuatl.	Yo doy mi despedida, debajo de la corteza. En la milpa las muchachas, es su gusto el cuero de marrano.
Malintzin notzitziquitzin, ximitute, ximoyolali. Tla Toteo quimonequiltiz, nomac timohuetzitiz.	Flor doncella pequeñita, baila y reconcíliate. Si Dios quisiera, en mis manos caerás.
Chicueyi cahuitl onihuiya mocaltemoa, onehuataya tlen ticnequiz nimitzmacaz timotzintatacataya.	Las ocho horas yo fui enfrente de tu casa, yo estuve sentado. Lo que quieras te daré, estabas rascándote el trasero.
Nicontlaza notlanahuatil, huel itzintla tetetontli. Tla Toteo quimonequiltiz, ticonchihuazque ce piltontli.	Yo doy mi despedida, debajo de una piedra. Y si Dios quisiera, haremos un varón.
Xochipitzahuac noyolotzin: tla melahuac tinechonnequi. Ica moma xinechonhuica Xinechteca motlapechtenco.	Florecita de mi corazón, si es cierto que me quieres. Con tu diestra mano me has de llevar a tu cama a acostar.
Xochipitzahuac noyolotzin: tla melahuac tinechonnequi, Cualane monantzin ayohmo nia, xinechnamique mocalixpan.	Florecita de mi corazón, si es cierto que me quieres. Si se enoja tu mamá que ya no voy, encuéntrame si pudiera ir.
Icuac onimitzmanili quen xochipaxicalli. Icuac onimitzmocahuili quen metzontecuaxicalli.	Cuando yo te tomé, como jícara floreada. Y cuando yo te dejé, como tronco de maguey.
Icuac oniyeya nitelpocaton: Tlin nicmati tlin onyez. Icuac oninocihuactic Zan nicmat tlin onyez.	Cuando yo era jovencito, que sabía lo que ahora es. Y cuando yo me casé, el trabajo conocí.

Ihcuac oniyeya nichpocaton:	Cuando yo era jovencita,
tlin notzupe tlin notamal.	que manjares y que tamales.
Icuac oninonamicti	Pero cuando me casé,
za ce maololli ipan nocamac.	puñetazos en mi boca.
Ihuac oniyeya nitelpocaton:	Cuando yo era jovencito,
tlin notacac, tlin talquemitl.	qué ropa y que huaraches.
In icuac nozohuantun	Y cuando yo me casé,
za ce tlaquemitl ica onoca	con una muda me quede.
Ihuac oniyeya nitelpocaton:	Cuando yo era jovencita,
tlin nopayo tlin nocozca.	que rebozos y que collares.
Icuac oninonamicti	Y cuando yo me casé,
zan pani nocozca.	sin nada me quedé.

Galicia Silva (2007: 418-420).

Canción en huichol: *Mɨpapaliyeukai/La que la tenía grande.* Se trata del relato de un hecho cuya interpretación, más que picaresca, nos parece inclinada hacia lo erótico.

'Aitɨa 'ukumietɨ	Cuando caminaba al pie de las peñas
tewi metakwaiya	fue devorada una mujer
mɨpapali yeukai;	que tenía la cosa grande;
kapɨlayukwaitɨa	debe haber comido hasta la saciedad
tiyukwa'ame;	esa fiera;
kapɨlayukwaitɨa.	debe haber comido hasta la saciedad.
Mɨpapaliyeukai	Una persona fue devorada
tewi metakwaiya,	que tenía la cosa grande,
tewi metakwaiya,	una persona fue devorada,
mɨpapaliyeukai;	que tenía la cosa grande;
'alí tiyukwa'ame	esa fiera
kapɨlayukwaitɨa.	debe haber comido hasta la saciedad.

Ramírez de la Cruz (2004: 236-237).

Circunstancias varias

Cabe aquí un conjunto de canciones compuestas a partir de muy variados motivos. Elegimos para esta antología ejemplos sobre temas tales como el ciclo de vida, el comportamiento o reacción ante determinados sucesos, ciertas actividades cotidianas, el vicio, la emigración y las instituciones de gobierno. Cada una de ellas da cuenta de un rasgo particular entre la tradición y la innovación.

Canción en mixe: *Jüpë ëv/Canto de la mañana.* Se trata de un texto elaborado a partir del canto de onomástico *Las mañanitas*, anónimo, de gran tradicionalidad y amplia difusión. Se consigna la versión que sirvió de punto de partida, así como el texto en mixe y su correspondiente traducción al castellano; a su vez, el canto de onomástico es una innovación para los pueblos indígenas.

Estas son las mañanitas
que cantaba el rey David,
hoy por ser día de tu santo
te las cantamos a ti.

Despierta, mi bien, despierta,
Mira que ya ameneció;
ya los pajarillos cantan,
la luna ya se metió.

Qué linda está la mañana
en que vengo a saludarte,
venimos todos con gusto
y placer a felicitarte.

El día en que tú naciste
nacieron todas las flores
y en la pila del bautismo
cantaron los ruiseñores.

Ya viene amaneciendo,
ya la luz del día nos dio,
levántate de mañana
mira que ya amaneció.

Xoonjdkp xa üüts tse'e njüpëyo'oy	Con alegría venimos esta mañana
jast üüts mits tse'e min najäjpyet	a darte la sorpresa,
xyam xa ve'e ja mkäxtkin xüü	hoy es día de tu cumpleaños
jaküjxts üüts mits tse'e nvi'ëv.	por eso te estamos cantando.
Jotvijë, amotunaxë,	Despierta y escucha
yë jüpë ëv ya mtük'aajy	Este canto de la mañana, aquí en tu casa,
yak jaa'myäjtsp xa ve'e jast jidëma	pues nos acordamos que en esta época
mits tse'e miijn mjä'y naxviijn.	tú llegaste a este mundo.
Yë üüts nëv xa ve'e myöjxup	Nuestro canto te despierta
jatse'e ja mtsöö myak pëjkja	y te quita el sueño,
myak ja'vip, myak tsoojkp xa mits tse'e	te queremos y te apreciamos
jaküjxts üüts tse'e të nyo'myuk.	por eso nos hemos reunido.
May jayu xa ve'e dë tuk xoojntki	A mucha gente le dio gusto
ku ojts të nüjavada	cuando se enteraron
jats tü ve'e namjayu yjä'ja	que había nacido gente nueva,
pün yak müüt nay'ajootajap.	con quien compartir la vida.
Xoojntkin xüü tse'e ixyam	Hoy es día de alegría
yak amotup tse'e nte'am	y le pedimos al Señor
jats tse'e mükë tsoots myak itjët	que te conceda mucha vida y salud
tsöjyakxom mjööjtykin xyak naxët.	y seas siempre feliz.

Versión en mixe y traducción de ésta al castellano: E. Noé Alcántara G. (s/f: 24).

Canción en seri del género *iquimóoni/ canciones de victoria*. Se cantaban en las inmediaciones de la comunidad, a manera de ritual de purificación, en torno al cuero cabelludo o a la ropa ensangrentada de un enemigo muerto en combate. Las piezas de este género fueron tradicionales hasta comienzos de los años 20 del siglo pasado; en la actualidad, este tipo de canciones ocasionalmente se ejecutan en reuniones de auto-reafirmación étnica, lo cual constituye una innovación performativa.

Hayáa itéel i coxi coyom ii ya,	El muerto está al lado de nuestra tierra,
yoménij ili yomóap a iyomáho.	no grita, no grita victoria, no la ve.
Xoene heme xoyáai.	Polvo viene al campamento.
Cooxanij iyat i cöhayom i,	Cuando terminan de gruñir, allí estoy,
hayáa itéel i coxi coyom ii.	el muerto está al lado de nuestra tierra.

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 510-511).

Canción en maya: *Isidoro II*, dedicada a un fuerte huracán que azotó la región el mes de septiembre de 2002. Este tipo de canción narrativa tiene más tinte de innovación que de tradición.

Yaan u'ulab jadzutz u k'a'amalo'ob,	Hay visitas que son bienvenidas,
ba'ale' jump'éel ma' unaj u k'a'ajsa'ali'.	pero hay uno para no recordar:
Ma' a je'elel bis a beel,	No te pares, sigue tu camino,
Isidoro kisin chak ik'al.	Isidoro, maldito huracán.
U x-leech in x-kumaale' tia'an ich ja'e',	La lechona de mi comadre está en el agua,
u x-kaax in x-tzéel kajtalil ma' u k'aat je'i',	la gallina de mi vecina no quiere ovar,
u chan ch'íich' in j-kúumpale' luba'an,	el pajarito de mi compadre está caído,
ja'ak' u yóol ma' u k'áat líik'ili'.	por el susto no se quiere levantar.

Ta bisaj u ka'anlikil in wotoch,	Te llevaste mis láminas de asbesto,
ta pulaj tuláakl in pak'alo'ob,	tiraste mi mata de limón,
tak u che'il u sáasil u jool in taanaj,	hasta el poste de la puerta de mi casa,
x-ma' sáasil yéetel ja' ta p'ataj in wotoch.	sin luz y agua dejaste mi cantón.
Isidoro ma' a ka' suut,	Isidoro, ya no vuelvas,
ma' a ka' suut wet Yucatán,	ya no vuelvas a Yucatán,
ta wóotzilkúuntaj ayk'alo'ob,	a unos ricos dejaste pobres,
óotzilo'obe' ta dzok topajo'on.	y a los pobres nos fregaste más.

Autor: Víctor Manuel Aarón Sánchez (May May, s/f).

Canción en lacandón: *U't'an a tok/Las palabras a la piedra*. Para sus ejecutantes, la pieza consiste en un discurso que les fue transmitido por una deidad para dominar la piedra y poder realizar con ella, exitosamente, puntas de flecha. Se trata de un canto no únicamente tradicional, sino que su práctica requiere absoluta concentración y apego al ritual.

Kajkuren	Cuando me senté
Katin ch'a u'chipi	Cuando le agarré su vereda
U'chipi xame	Su vereda del guano
Kajkuren	Cuando me senté
Katin pik'jasta utoki	Cuando rompí a la mitad la piedra
Chaak p'ookin	Pájaro de copete rojo
Katin chuna	Cuando empecé
Kajmoni	Cuando pasó
Tukoji	Su pico
U'chipi uxik	Su vereda de su ala
Katin t'se jästa	Cuando lo rompí por la orilla
Ti'moni	Ahí pasó
U'chipi uxik k'ambo	Su vereda de ala de faisán
U'chipi uxiki junku	Su vereda de su ala del águila
U'chipi uxik kambach	Su vereda de su ala del bach*

* bach: nombre lacandón de un tipo de ave.

Tuworo tunej	Todas sus colas
Kajmoni	Cuando pasó
Katin pik'jästa	Cuando lo quebré por la mitad
Kajmoni	Cuando pasó
Ti'moni	Ahí pasó
Mis pajok	Escoba de pajok
Tu u'chipi	En su vereda
Meje ch'ibix	Pequeñas palmas de ch'ibix
Ti'moni	Ahí pasó
Toworo	Todo
Sakboi	Sakboi
Ti'moni	Ahí pasó
Kajkuren	Cuando me senté
Katin ch'a ubake	Cuando agarré su hueso
Katin naxgäta	Cuando lo arranqué
Katin bajästa	Cuando lo golpeé
Katin t'se jästa	Cuando lo rompí por la orilla
Utoki	La piedra
Kajmoni	Cuando pasó
Ti'moni	Ahí pasó
Tusina	Lo amontoné
Tin pik'ujó	Ya quebré su cabeza
Katin wira	Cuando lo sorprendí
Katin taata	Cuando lo lijé
Katin wira	Cuando lo aprendí
Teen uyumi atok	Soy su rey de la piedra/Soy el rey de la piedra/Soy el dueño de la piedra.

Acevedo Coutiño (2014: 118).

Canción en chontal de Oaxaca, relativa a una fuente de alimento. Está dedicada al palá, un árbol que produce vainas comestibles. Esta canción se pronuncia al cortar la vaina y al quitarle las semillas internas; de no proceder así, se dice que las semillas estarán engusanadas o podridas. Este y otros ejemplos han perdido tradicionalidad.

Palá palá comixparmoiyya haycucynama	Palá palá, no tengas miedo
catunanó catonno leynojusl,	yo ya llegué, te voy a cortar,
caxquencoramó ynu ynu leymanc,	te voy a llevar y a comer en mi casa.
ynu loyguapo, elpalá y panopa slandios.	Te voy a templar con el calor, con el calor de mi mano,
	el calor de mi cuerpo.
	Al palá dejó Dios.

Ogita (1989: 256).

Canción en purépecha relativa a la borrachera: *Charandita*; la "charanda" es una bebida alcohólica (aguardiente de caña), producida en la región purépecha. El ejemplo, tanto en su texto, como en lo que respecta al género, es absolutamente tradicional.

Uerani, uerasïnka jucheti amiguiti	Siempre me la paso llorando, amigo mío
asta kauikorhentasïnkani ka iásï k'oruni tsïncheskia	hasta me emborracho y ahora me tiro a la perdición
charandita juchetisï konsuelueti ekani ampe úpirinka para mirikurhinia.	la charandita es mi consuelo, cuando quiero olvidarla.
Ka nómeni úsïnka mirikurhinia ka nómeni úsïnka chánksïni jinkuni	Pero me es difícil con ustedes
ekani kasamientu no exepirinka	si no llegara a casarme avísenle
eiankuchentareni eskani jimpo tsïncheskia.	que por ella me perdí.

Dimas Huacuz (1995: 170).

Canción en tarahumara. También es una pieza tradicional, matizada con cierto sentido del humor, tocante a la embriaguez; en realidad, “la hija” por la que se pregunta es una bebida alcóholica.

¿Malé chagó pachámeko?	¿Tiene usted una hija dentro de la casa?
‘A machímeko ta nerépache.	No la veo afuera.
¿Ajtíleke pachámeko?	¿Está adentro?
Ajtítu’e pachákako.	Sí, está adentro.

Burgess McGuire (1994: 9).

Canción en purépecha relativa a la emigración: *Abioni cuéti/Avión cohete*; a diferencia de otras instancias, en que se manifiestan las experiencias negativas y las penurias de la migración, en este caso se expresa una ilusión con tinte humorístico. Todos los componentes de esta pieza son tradicionales.

Jurhaskaksïni sani uantanuni, male,	Vengo a despedirme de ti, mi amor,
¿nori niua jíntini jinkuni ia?	¿no vienes conmigo?
Ji nirasïnka norteamerica isïa del estado de Wáxintoni isïa.	Voy a Norteamérica en el Estado de Washington.
Sési tantiarikuarhi, sési pensarikuarhi.	Piénsalo bien.
Nantiki’chi jini’ku pakarokia, nantika’chi úaka ríku ukuarhini, male, eka’chi jucha ióntaaka sani junkuani.	A lo mejor nos quedamos un buen tiempo para hacernos ricos, mi amor.
Sési tantiarikuarhi. sési pensarikuarhi. Nantikachia jini’iku pakarokia.	Piénsalo bien. A lo mejor nos quedamos allá.
Abersikachka na uantanooka sania ekachi jucha abioni kuéti jimpo junkuaaka.	Y después a ver qué dice la gente cuando sepan que regresamos en un avión cohete.

Autor Genaro Rita Bravo (Dimas Huacuz, 1995: 184-185).

Canción en mayo, compuesta al Instituto Nacional Indigenista. Tal entidad del gobierno federal, ahora transformada en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, instaló radiodifusoras en las que se ideó la conducción de programas, noticieros y demás en las lenguas indígenas de las respectivas regiones. Se trata de una circunstancia que dio lugar a varias innovaciones en la temática de los cantos[14].

Diosem chaniabu, quetchem al'leiya. Siieme yoremem, enchim tebotua, itapo yolém'mem siime yaja.	Buenos días, cómo están. Todos los yoremes saludamos, Todos los yoremes ya llegamos.
Imite abo sajak. Itom yauram, Itom aniana, itom aniana, itom yaura Indigenista, itom aniana, itom kultura.	Aquí venimos todos para que nos ayuden nuestras autoridades indigenistas con nuestra cultura.
Beja lute itom yoremnoki, beja ka nogui bilingua tequilta mayua educaciompo tequipanua.	Se está acabando nuestro idioma, ya no se habla porque somos bilingües, porque la educación es bilingüe.
Siudad El Fuertepo setenta ochopo siica partisipasion ta amaayuk itapo yoremem.	En la ciudad de El Fuerte se está trabajando desde 1978 recibiendo capacitación nosotros los yoremes.
Inelijiawa, enchim tebotua Chico Villegas, enchim tebotua, neli buika.	Ahí está el INI, así dice Chico Villegas, los saluda y así canta.

[14] Otros repertorios de cantos en lengua mayo pueden encontrarse en las siguientes publicaciones: Valenzuela Palomares, Francisco. 1996. *Cancionero mayo*. s/l: Dirección General de Culturas Populares & Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias; y Vázquez Valenzuela, Antolín & María Rosina Carlón Sotomea. 1992. *Alabanzas para ceremoniales mayo*. Hermosillo: Unidad Regional de Culturas Populares de Sonora, Fondo de Solidaridad para la Promoción del Patrimonio Cultural de los Pueblos Indígenas & Universidad de Sonora.

Siime estadopo jikaina baijo sewata,
buika babilo, sewata manaibe.

En todo el Estado se escucha, la flor de garambullo, se canta la flor de guayabilla y mi flor se despide.

Autor: Francisco Villegas; traductor al castellano: Antonio Aquí Soto (Luna Ruiz, 2009: 50).

La mitología

Dejando pendiente la discusión, como en otros casos, ahora sobre el grado de cercanía o distancia de los mitos – al menos unos de ellos – con las creencias religiosas, valga decir también que esta categoría de cantos es altamente tradicional.

Canto en kumiai, ejecutado tradicionalmente en las fiestas comunitarias, en las que se entonan textos mitológicos. Ahora estas piezas son empleadas también en las reuniones de reafirmación étnica, lo que le añade tintes de innovación.

lwame yoi yonge.
Iwame yoi yongo.
lmaya kakapa te
maya wayawayonge.

Ya ha dado vueltas al frente.
Ahora gira y vuelve hacia atrás.
Aquí comienza
a girar dando vueltas.

Luna Ruiz (2007: 58).

Canto en paipai de las mismas características que el anterior. De hecho, las fiestas tradicionales de uno y otro pueblo convocaban a los indígenas de toda la región y en ellas se compartían los cantos y en el baile. Los idiomas de tales pueblos son, de hecho, de la misma familia lingüística, la cochimí-yumana. Sin embargo, hoy en

día, el sentido del texto de varios de esos cantos ya es para todos esos pueblos una cuestión indescifrable[15].

Mi kwinayo, mi kwinayo, mi kwinayo…	Mi mamá está llorando, mi mamá está llorando, mi mamá está llorando…

Híjar (2005: 14).

Canto en zapoteco de la planicie costera: *Ziaba nisaguié/El diluvio*. Como ocurre en la tradición oral de otros pueblos indígenas mexicanos, aquí se hace referencia en forma cantada al mito del diluvio universal.

Puumpu, ca puumpu, ¡au! ziaba nisa, ziaba guie, ziaba nanda, ziaba yu. Puumpu, ca puumpu, ¡au! ma' cheguirá guidxilayú.	Cántaros, los cántaros, ¡au! caerá agua, caerán piedras, caerá frío, caerá tierra. Cántaros, los cántaros, ¡au! ya se va a acabar todo el pueblo de la tierra.

De la Cruz (2013: 64-65).

Dos cantos en yaqui: *Sewa huya/Desierto de flores* y *Tolo pakuni/Hacia el azul brillante externo*. Ambas pertenecen al ciclo de cantos con que se acompaña la danza del venado, de absoluta tradicionalidad y vigencia. Las piezas corresponden a una mitología estrechamente imbricada con las creencias religiosas; en la primera, es el venado quien habla, en la segunda, es a él a quien se le habla.

[15] Dos excelentes acercamientos a los cantos en las lenguas de la familia lingüística cochimí-yumana son: Herzog, George. 1928. "The Yuman Musical Style", en *Journal of American Folklore*, Vol. 41, pp. 183-231; y Hinton, Leanne. 1984. *Spirit Mountain. An Anthology of Yuman Story and Song*. Tucson: Sun Track & the University of Arizona Press.

Sewa huya	Desierto de flores
yeu ne wevalika	quiero salir
sewa huya	desierto de flores
Sewa yo huya aniwapo	En el mundo desértico de flores encantadas
yeu ne sika	salí
sewa huya	desierto de flores
Ayaman ne seyewailo	Allá, yo,
kaila vetukuni	bajo la brillantez cubierta de flores
enchi vivichaka	te vi
Sewa yo huya aniwapo	En el mundo desértico de flores encantadas
yeu ne sika	salí
sewa huya	desierto de flores

Evers & Molina (1987: 98).

Aa yeweli hiweka	Ah, fíjate
tolo pakuni	en el azul brillante de allá afuera
tolo pakuni hikawi	arriba, hacia el azul brillante de allá afuera
Yeweli hiweka	Fíjate
tolo pakuni	en el azul brillante de allá afuera
tolo pakuni hikawi.	arriba, hacia el azul brillante de allá afuera
Aa wainavo su	Ah, desde ese lado
itou weyekai	conforme camina hacia nosotros
Wainavo su	Desde ese lado
itou vuitema	conforme corre hacia nosotros
Yeweli hiweka	Fíjate
tolo pakuni	en el azul brillante de allá afuera
tolo pakuni hikawi.	arriba, hacia el azul brillante de allá afuera

Evers & Molina (1987: 108).

El emblema

Para la presente antología fueron electos tres motivos emblemáticos, a saber: las flores (ahora consideradas dese un enfoque distinto, aunque no del todo ajeno, al de la metáfora con la mujer); la música local; y la lengua originaria. En términos de tradicionalidad, los cantos de las flores son altamente tradicionales, los cantos sobre la música son menos tradicionales y francamente innovadores son los cantos en que la lengua indígena es tratada de manera emblemática.

Canción en mazateco *Naxoloxa/La flor de naranja*. Parte de un ciclo de canciones en que las flores figuran como emblema de la alegría y del baile de este pueblo indígena.

Setjen setsao, naxoloxa,
setjen setsaojnti, naxoloxa,
coisene, coisejve, naxoloxa,
setjen setsao, naxoloxa,
tsjoavijno tsjoanchja, naxoloxa.

Esparciendo, flor de naranja,
esparciendo está, flor de naranja,
zapatear y bailar, flor de naranja,
esparciendo está, flor de naranja,
hablando y riendo, flor de naranja.

Pike & Cerqueda García (1973: 1).

Esta es una instancia prácticamente innovadora del género *xochipitsawak*, de Tepetitlan, Cuatzalan, Puebla, localidad del centro norte de México. En el presente caso, del que sólo incluimos un fragmento, en lugar de uno amoroso, se presenta un texto donde la música indígena parece ser emblemática de los gustos y preferencias de dicha población[16]. Y, desde el punto de vista musical, la literatura se enmarca en las pautas del género *huapango* o *son huasteco*, razón por la cual deliberadamente representamos aquí

[16] Textos en náhuatl, correspondientes a otros géneros, pueden encontrarse en: Hernández Rosario, Reyna. 1991. *Memorias. Taller de son bilingüe*. Acayucan, Ver.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes & Unidad Regional de Culturas Populares del Sur de Veracruz (esta publicación también contiene textos en la lengua popoluca).

las repeticiones de los versos (en las que una quintilla se “transforma” en una secuencia de dos cuartetas).

No kwaltsin wej moita	También se ve bonito
kemej tejwan timasewalmej	como somos los indígenas
kemej tejwan timasewalmej	como somos los indígenas
no kwaltsin wej moita.	también se ve bonito.
Sayoj nejwa niknemilia	Yo pienso
ixkich miak titeikneltijkej	que somos muchos los indígenas
ixkich miak titeikneltijkej	que somos muchos los indígenas
tikwelitaj masewalsones.	a quienes nos gustan los sones indígenas.

Luna Ruiz (2009: 32).

Canción en maya: *Kan maaya k’aay/Aprende canciones en maya.* El texto contiene una persuasión al uso de la lengua indígena, así como una de las actividades tradicionales en la región: la cacería.

Ch’a’nu’ukte’ex in maaya k’aay,	Entiendan mi canto,
ch’a’nu’ukte’ex in maaya k’aay.	entiendan mi canto.
Ko’one’ex k’ayik, ko’otene’ex x-ch’úupale’ex.	Vamos a cantarlo, vengan muchachas.
In k’áat in ka’anse’ex k’aay ich maaya.	Quiero enseñarles a cantar en maya.
Náadzen chan xi’ipal	Acércate, niño
jach u’uy bix in k’aay.	escucha cómo canto.
In k’aat in ka’ansech maaya k’aay.	Quiero enseñarte a cantar en maya.
K’ay beya’.	¡Cántalo así!
Wáa tumeen dzoon dzooneeche’,	Si eres un buen cazador,
wáa tumeen dzoon dzooneeche’,	si eres un buen cazador,

dzondzonten u sak oot'el chak pool ch'oom
t'ucha'an tu sak cheejil dzo'onot.

caza para mi la blanca piel del zopilote cabeza roja
que está posado en la orilla del cenote.

Tu cheejil dzo'onot
t'ucha'an chak pool ch'oom
dzonten yéetel x-la'but'bildzoon.

En la orilla del cenote
está el zopilote cabeza roja
cázamelo con la vieja escopeta.

Xiik dzontej.

¡Dispáralo!

Autor: Genaro Monforte Sandoval (May May, 2005: pieza 7).

Los animales

Es recurrente el tema de los animales en las canciones en lengua indígena; además de su inserción en las categorías de cantos religiosos, mitológicos, entre otros, aquí damos un par de ejemplos, en sentido descriptivo y otros.

Canción en chontal de Oaxaca sobre el "caballo de monte", es decir: el venado. En la pieza se describe una de las cualidades atribuidas a éste y a otros animales; a pesar de la tradicionalidad del tema, el ejemplo en particular ha perdido tradicionalidad.

Anuli slay guala quec,
tecachuno tecachuno tecachuno,
jani taguolónla teguenacongua
slemas, tichaguengua qui pemalla,
jani tochinsla yguenafquingua
lemáa, ticuichufingua ticuichufingua
lipitine, jani y toqui jani ytoqui.
Poreso echilla, cacua todo
tiennjá; lamapolo y slchina

Un caballo de monte
está parado, está parado, está parado
si lo ves está mirando al suelo
está pidiendo su muerte,
si lo ves está mirando arriba, al cielo,
está preguntando, está preguntando
de su vida, si es larga, si es larga.
Por esto digo a todos los animales

yslchina, te óra mimamola,	que mueren: saben a qué hora mueren,
te ota mimamola.	a qué hora mueren.
Ay linnejac, tichinguflli.	¡Ay, animales! Adivinan.

Ogita (1989: 141).

Canción en maya *Chan jaaleb/Pequeño tepezcuintle*. El canto se refiere a este mamífero de moderadas dimensiones, tanto en el sentido de depredador de los cultivos, así como en el sentido de ser una fuente de alimento. El texto inserta la onomatopeya del animal. Se trata de un ejemplo relativamente innovador.

Ka'aj binen tin kool in wil in naal,	Cuando a la milpa fui a ver mis elotes
tin wilaj juntúul chan jaaleb.	vi a un pequeño tepezcuintle.
Ka'aj jo'op'ol u yokol ichu yáaktun.	Comenzó a entrar en su cueva.
K'a, k'a, k'a ku dzíikil túun yokol,	K'a, k'a, k'a se enojaba al entrar,
k'a, k'a, k'a ku meentik jach k'a'am.	K'a, k'a, k'a hacía fuertemente.
Bey u meentik, bey u meentik, bey u meentik…	Así hacía, así hacía, así hacía…
tak ka'aj tin chukaj.	hasta que lo capturé.

Autor: Joaquín Balam Ché (May May, s/f: pieza 8).

La jactancia

Este tema no es precisamente abundante en la lírica en lengua indígena, pero consideramos adecuado insertar una pieza compuesta en nuestros días.

Canción en chichimeco-jonaz: *Kúndahére'rkúnu'/Águila blanca*. En virtud de que no han sido identificados cantos tradicionales en este idioma – así como en otros tantos –, esta reciente composición (aun con sus licencias léxico-sintácticas) es a todas luces una absoluta innovación. Tomando en cuenta que el águila es un animal central en la mitología chichimeca, en este texto la jactancia se entrecruza con un sentimiento de reafirmación étnica.

Mápa ikáu súhí ujmé, mápa ni nahímro'.	El fuego no me quema, el fuego y yo somos muy amigos.
Kúndaére'rkúnu're ijéu, kúndaére'rkúnu're ijéu. Kúndaérekúnu're ikáu, kúndaérekúnu're ikáu.	Águila blanca eres tú, águila blanca eres tú. Águila blanca soy yo, águila blanca soy yo.
Kúri ni úriútha'ro', kúri ni ichhwi nahímro'.	El agua cura mucho a las personas, el agua y yo somos muy amigos.
Kúndaére'rkúnu're ijéu…	Águila blanca eres tú…
Kúnhe ni nahímro', kúnhe ni etógun.	El aire y yo somos muy amigos, el aire nos cuida mucho.
Kúndaére'rkúnu're ijéu…	Águila blanca eres tú…
Újare ni nánáro', újare ni etógun.	La tierra es mi madre grande, la tierra nos cuida mucho.
Kúndaérekúnu'reijéu…	Águila blanca eres tú…

Comunicación personal de Manuel Martínez López.

El sufrimiento

Es más frecuente encontrar canciones en lengua indígena relativas al sufrimiento que a la jactancia, aunque tampoco abundan los ejemplos. Decidimos incluir un ejemplo de esta categoría, con características muy semejantes a la pieza de la categoría anterior, en cuanto al entrecruzamiento de sentidos textuales y extratextuales se refiere.

Esta segunda pieza chichimeca en la antología, *Úri nehéihé/El hombre solo*, es otra indiscutible innovación. Corresponde por su temática a la categoría del sufrimiento. No obstante, también puede ser considerada como una de las formas en que se proyecta el enorgullecimiento por el uso de la lengua úza' que en la actualidad experimentan algunos de sus hablantes.

Kesiwur ndi éna ka nehé tihé,	A dondequiera que voy ando solo,
k'á ta síngwɇh sutsé'jme káuj,	no me acompaña nadie,
pureso be ní íta' ni ta'ísj,	por eso sufro mucho,
ka k'a síngwɇh supájme káuj.	a mí nadie me conoce.
Ka ni nana rhu supáme káuj,	Yo no conozco ni a mi madre,
pureso be ka et'u ni engwɇj,	por eso lloro mucho,
ka ndi nt'a bahír rhu súkharme káuj,	yo no tengo ni un amigo,
ki nt'a bákir rhu súkhrme káuj.	ni tampoco tengo un hermano.
Ká kesiwur ndi nehé énaj,	A dondequiera que voy,
nánt'a chichhá' nehé káta tíngo'm'ú,	solo me encuentro con un pajarito,
pureso be ka émá ka nehé et'u,	por eso digo que ando solo,
ká mapé be ká éwɇh ések'ún,	por eso se los digo muchas veces,
nánt'a chichhá' nehé mano táteh,	cerca de mí apareció un pajarito,
úre nehé katá tíngo'm'ú,	solo con él me encontré,
be ká e'áhj man'eran be ka ma engwɇj,	entonces me preguntaba que porqué lloraba yo,
ká sa' ése nehé tihé káuj.	yo le decía que era un solitario.
Entonses be ka ga ni' ések,	Entonces yo todo eso te digo,
be ka sa' ki tándi ta mahá',	y entonces yo me iré muy lejos,
purke kiku k'a sapáujme káuj,	porque aquí nadie me conoce,
pureso be kauj et'u núm'ah épih,	por eso ando triste,

chichhá' nehé ki túsere,	y solo le platiqué al pajarito,
be émá sa' ma kibí'e ets'ú súkharm'e,	entonces dijo que tampoco tenía madre,
be ka sa', sa' tándi tat'ú,	entonces yo ya me voy caminando,
para ke síni'úba' be ki ásek.	para volver a platicarte otro día.

Comunicación personal de Manuel Martínez López.

El esparcimiento

En términos generales, la música empleada con fines de esparcimiento entre los pueblos indígenas es predominantemente instrumental. Sin embargo, no faltan las canciones, de las que ofrecemos aquí los siguientes ejemplos; se incluyen canciones para bailar, advirtiendo que, de acuerdo con las respectivas tradiciones comunitarias, no todas las canciones son prestas para ser bailadas.

Canción en chinanteco. Como fue referido al dar otro ejemplo de canto en esta lengua en las canciones de amor, hasta mediados de los años setenta del siglo pasado, éste fue un género tradicional, entonado por mujeres en estado de ebriedad.

Na jmo jni jan ju chian dsa tsá ton.	Voy a bailar si alguien tocara la guitarra.
Quiéih dsa quiéih hmøah jóg ŋii guiéng.	Se arreglan las que se visten con huipiles de hilos colorados.
Quiéih dsa quiéih hmøah jóg ŋii hen.	Se arreglan las que se visten con huipiles de hilos de colores.
Na gøh jni jmøi ju chian dsa lá jmøi.	Voy a tomar alcohol hoy si alguien lo va a comprar.
Na jmo jni jan ju chian dsa tsá ton.	Voy a bailar si alguien tocara la guitarra.

Quiéih dsa quiéih hmøah jóg ŋii guiéng…	Se arreglan las que se visten con huipiles de hilos colorados…
Jmo dsa jmo jan, tsá dsa tsá ton.	Algunos son los que bailan, algunos son los que tocan la guitarra.

Merrifield [1958].

Canción en seri, del género *icóos icóit/canción para baile*. Este género tiene la particularidad de que sus textos son una secuencia de sílabas sin sentido gramatical; en la clasificación nativa se les etiqueta como "canciones sin letra". Este tipo de canto abunda por cientos, literalmente, y son absolutamente tradicionales.

Ai to sa ma, ai to sa ma, se da vi da, ve do si ma…	— — — — — — — —…

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 515).

Canción en huichol: *Un 12 nenayetuitia/Dame un doce.* El canto de estos temas en esta lengua es esencialmente una innovación; nótese, además, la alusión positiva al hecho de cantar en dicha lengua.

Hiikɨ ta ri nepanua	Ya estoy aquí
ke'aku ne'iwaáma	cómo están hermanos
nekie xemuyehane	aquí en mi pueblo
yunai nexerahɨawe.	a todos ustedes me dirijo.
Kwikari pukayuane	Ahora que está la música
hiikɨ nepɨtikuneine	vengo a bailar
tsepá tsɨ ke'ane matɨ	no importa con quien
waɨká kutá mepuxuawe.	hay muchas muchachas.

'Eekɨ tienda pemayewe	Tú el de la tienda
un dose nenayetuitɨa	dame un doce
ne'iwaáma mepuxuawe	con mis hermanos
tanaitɨ tepan'ieni.	voy a brindar.
Xɨka ri pe'an'ieni	Una vez que brindemos
kwikari neta'aita	mandaré tocar canciones
'aku tsileuyumeni	a la esplendorosa mujer
tanaitɨ tatsinake.	que a todos gusta.
Karí 'aku pɨtiyɨwe,	De veras que todo es posible,
ta'iwaáma memutinɨawa	nuestros hermanos cantan
taniukikɨ tsɨ xeikɨa	en nuestra propia lengua
takie mɨtiuyehane.	por todo el territorio.
'Aixɨ kutá pɨ'ane,	Está perfecto,
tanaitɨ te'enanaka	todos escuchamos
mexi waɨká texuawe	ahora que estamos reunidos
ta'iyari 'aixɨ 'ane.	nos sentimos a gusto.

Composición del grupo "Los Teupa" (Ramírez de la Cruz, 2004: 281-282).

Canción del género *blues*, en tsotsil: *K'ak'al blues/Blues del sol*. Se trata de una composición innovadora en varios sentidos, por lo que corresponde al uso de una lengua indígena con este género musical; y por la preferencia de su ejecución en escenarios abiertos para conciertos masivos o "tocadas"[17].

Chi xanav ta yaxal	Caminando por un sendero verde
Ch-kil la sat	puedo ver tu rostro muy lejos.
Nomto taj mek.	
K'ak'al blues ja'sbi lij vabaje,	Blues del sol es el nombre de mi sonido,
K'ak'al blues ja'lij vayiche.	Blues del sol mis sueños me van a matar.

[17] Pueden encontrarse textos tradicionales en esta lengua, en la siguiente publicación: Pérez López, Enrique. 1998. *Mak'uli San Juan: cuentos y cantos de Chamula*. San Cristóbal de las Casas, Chis.: Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y el Estado de Chiapas (UNAM) & Universidad Autónoma de Chiapas.

Ta xik'on ech'el	Vamos despacio.
Ta smilon ech'el.	
K'ak'al blues ja'sbi lij vabaje,	Blues del sol es el nombre de mi sonido,
K'ak'al blues ta ik'al vinajel.	Blues del sol en el cielo obscuro.

Autor: José Julián Hernández G.; archivo del proyecto "De tradición y nuevas rolas", Dirección General de Culturas Populares.

Canción del género *ska* en zoque: *Coatam/Tambores*. Análogamente al caso anterior, esta pieza innova en el uso de la lengua indígena con el género musical en cuestión, así como en su performance[18].

Pijtamite te coatam te wäpä	Que toquen los tambores su dulce melodía
wänekätzi	Hoy es día de fiesta
Yäti zä'atampate te tze'tzämpa jyamakätzi.	Danzaremos todo el día.
Te' tzuztäjk yajk weya kumpunutze,	Que la flauta silbe como un pájaro,
te' tzuztäjk yajk weya kumpunutze	que la flauta silbe como un pájaro
Ya yuztzïa te nhomi,	Y que salude padre Dios,
ya yuztzïa te nhomi	y que salude padre Dios.

Autor: José Rosario Gutiérrez M.; archivo del proyecto "De tradición y nuevas rolas", Dirección General de Culturas Populares.

[18] Pueden encontrarse textos de corte tradicional en una lengua zoqueana en: Pascual Arias, Francisco. 1991. *Cancionero zoque-popoluca de sones jarochos*. Acayucan, Ver.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes & Unidad Regional de Culturas Populares del Sur de Veracruz.

La naturaleza

Para ejemplificar esta categoría, elegimos piezas tradicionales seris. Se sigue su propia clasificación nativa, que segmenta la vida animal y vegetal del mar y de la tierra; en ambos casos, los cantos son numerosos[19].

Dos canciones del género *xepe an cöicóos/ canciones acerca de la naturaleza marítima*; la primera titulada: *Zixcám coospoj cöicóos/ Canción del pez pinta.*

He hiyal i xepe imac ano toii yopóticol isoj ita.	Mis compañeros están en el mar, sus cuerpos giran.
Xiime oenec xepe ipot ano yafin ita.	Guían a las sardinas bajo el mar.
Zixcám coospoj ihiyáxi cöihayom i, xepe cola queemij itéel imáao ita.	La pinta, estoy junto con ellas, yendo a poca profundidad en el agua, pasa por la orilla del mar.

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 513).

Hant ihyaao iiya tameepit isoj iyootin tee.	En mi caminar en el desierto
Hant ihyaao iiya tameepit isoj iyootin tee.	levantaré la mirada hacia el horizonte
Hamimie ipac áno tinol sii.	mi mano llega hasta el cielo
Hant ihyaao iiya tameepit isoj iyootin tee.	las maravillosas tortugas llegan hacia mi.

Reyes (2005: 18-19)

[19] Más ejemplos de estas canciones pueden encontrarse en: Barnett, Martín Enrique. 1985. *Cancionero de los seris.* Hermosillo: Unidad Regional de Culturas Populares de Sonora.

Canción del género *hehe an cöicóos/ canciones acerca de la naturaleza terrestre*: *Costécöl ihahóosit/ Canción de la Isla San Esteban.*

Siim xoee ya, siim xoee ya.	Va a dormir, dice, va a dormir, dice.
Hatásim canoj ano toom, siim xoee ya.	Está en la espuma que brama, va a dormir, dice.
Xepe canoj ano toom, siim xoee ya.	Está en el mar que brama, va a dormir, dice.

Astorga de Estrella, *et al.* (1998. 514).

La niñez

En el medio indígena mexicano, no abundan las canciones relativas a la niñez. Existe desde luego el arrullo tradicional, así como unos cuantos ejemplos más de lírica infantil. Hasta donde sabemos, en la tradición huichola se reconocen géneros específicos de cantos, para los primeros años de vida; en seguida se presentan ejemplos de ello. Por lo que toca a los arrullos, podrá notarse que no todos presentan formas tipo "a-la-rro-rro-rró" o "duérmete, niño"; en ocasiones el texto es de índole francamente ajena al tema, pero la composición cumple en su respectiva comunidad la función del arrullo. Por su parte, de pocos años a la fecha, principalmente en el ámbito escolar, se ha propiciado la traducción a las lenguas indígenas de canciones infantiles o aun la composición de nuevas piezas directamente en una u otra lengua originaria, lo cual es una verdadera innovación en este campo.

Dos arrullos tradicionales en huichol.

Nunu, nunu,	Niño, niño
kuchu, kuchu,	duerme, duerme,
halui, halui	columpio, columpio,
lala, lala.	lala, lala.

Ramírez de la Cruz (2004: 10).

Kukulú pachuaka,
kukulú pachuaka,
kali li pehekɨa,
kali li pehekɨa.

Ya se oye gorgorear a la paloma,
ya se oye gorgorear a la paloma,
señal de que ya amaneció,
señal de que ya amaneció.

Ramírez de la Cruz (2004: 9).

Canción en seri del género *icocóxa/arrullo*, decididamente tradicional, en el que el contenido refiere actividades que, posiblemente, se hacen o pretenden hacer durante el sueño del infante.

Honáij quih xohéeláapa.
Xaasaj ano moya, mojépe ano moya.

La fruta que recolecté está muy roja.
Viene del cardón, viene del sahuaro.

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 512-513).

Canción en lengua wixarika, de un género correspondiente a niños de hasta cinco años de edad. La pieza subsume un juego de palabras: *chikɨli* "un tipo de flor" y *chikɨle* "chicle (o goma de mascar)", cuya aplicación se aprecia al contrastar el nombre de la canción *Chikɨli tuutúyali/Flores de chikɨli* (una composición del repertorio tradicional) con el nombre de la "parodia" infantil *Chikɨle paapayali/Tortillas de chicle.*

Chikɨle paapáyali,
chikɨle paapáyali,
tekanikwaiyuni,
tekanikwaiyuni.

Tortillas de chicle,
tortillas de chicle,
vamos a comer,
vamos a comer.

Ramírez de la Cruz (2004: 11).

Los huicholes tipifican las versiones de canciones de adultos reelaboradas por niños de entre 6 y 10 años de edad, como es el caso de: *Manuweli un'aya/La hija de Manuel.*

Manuweli un'aya
ke pelekuyeika
nemechietɨmaiya.

Hija de Manuel
por dónde andarás
ya no te he visto más.

Versión de Tsauwima Virginia Carrillo, niña de 6 años (Ramírez de la Cruz, 2004: 13).

El mal, la enfermedad y la salud

Existe un amplio conjunto de saberes y prácticas relativas a la salud, a la recuperación de la salud, así como a las enfermedades y males conceptualizados en los pueblos indígenas. Algunas de las prácticas, hondamente tradicionales, requieren del canto de ciertos textos, las más de las veces altamente ritualizados; y también hay innovaciones. Veamos los ejemplos.

Canción en maya sobre un mal: *Chan mozon/Pequeño remolino*. La innovación en este caso es el hecho de pasar el tema a una canción; los otros aspectos son enteramente tradicionales.

Kaláantaba paal
ka jáalte bejo',
tumeen chúumuk bej
ku máan chan mozon.

Cuídate, muchacho,
Procura orillar el camino,
porque en medio de él
anda el pequeño remolino.

Wáa ku chukeche'
k'abéet a bisa'al
na le nojoch j-meen
ti'al ku kojkan tech.

Si llegara a pescarte
será necesario que te lleven
con un j-men
para que te hagan sangría.

In kin tzikbal tech
ba'ax úuch ti' juntúul paal

Te voy a contar
lo que le pasó a un muchacho

jump'éel téenake' ka chu'uk men mozon.	en una ocasión cuando fue alcanzado por el remolino.
Chúumuk bej ku bin ka taal chan mozon ka jéenanta'abij ka p'aat totojkij.	En medio del camino iba cuando llegó el remolino, lo atropellaron y quedó tieso.
Anchaj u bisa'al na le nojoch j-meen ti'al ku kojkanta'ak ka ma'alobchajij.	Fue necesario llevarlo con el j-men para que le hagan sangría y quedó sano.
Dza'ab u dzaak men yum j-meen, dza'ab u dzaak ti'al yuk'ej. Dza'ab u dzaak men yum j-meen, dza'ab u dzaak Yichíintej.	Le dieron su medicina por el j-men, le dieron su medicina para tomar. Le dieron su medicina por el j-men, le dieron su medicina para su baño.
Kan a wil chan mozon ka makik yéeta p'ook, kan a ch'úuy a chan p'ook yaan a wilik chan juju.	Cuando veas al pequeño remolino tápalo con tu sombrero, y cuando alces tu sombrero a una pequeña iguana encontrarás.
Dza'ab u dzaak men yum j-meen…	Le dieron su medicina por el j-men…
T'aan u bin chan mozon, t'aan u bin chan mozon, dzo'ok u bin chan mozon dzo'ok u bin, chéen ba'ale' yaan u suut chan j-nuux.	Ya se va el pequeño remolino, ya se va el pequeño remolino, ya se fue el pequeño remolino ya se fue pero volverá, pequeño señor.

Autor: Pedro Iuit Chi (May May, s/f: pieza 4).

Canto en zapoteco de Valles, con todos sus componentes altamente tradicionales, de la práctica terapéutica con que se procura recuperar el alma o espíritu de una persona para curarla de “susto” o “espanto”[20].

Pxì’w dumyâl làa’ dìi’xdòo’ nì mnáabdú
làa’ní syô’pnéenú,
tɨɨ gíndàa’dú làa’ bɨ́ngá gyó’neenú,
làa’bá syô’pkánú.

Seres del alma, la ofrenda que ustedes pidieron
se la hemos traído,
para que dejen en paz el alma de la persona
por quien hemos venido.

Xì gûndú làa’bá,
nó’ xtémbá nó’rá sà’bá.
Gúl ndàa’ làa’bá báa syó’néenú.
Làa’ní mnáabdú làa’ní mnìi’dú,
làa’ní syô’néenú.

Para qué la quieren,
ella tiene familia.
¡Déjenla regresar con nosotros!
Lo que nos han pedido, lo que nos han dicho,
se lo hemos traído.

López Cruz (1997: 329-330).

Canto en chontal de Oaxaca. La machatu es una planta cuya raíz se emplea para curar a los niños enfermos de “antojo”. El canto se enuncia antes de cortar la planta, práctica que ha ido perdiendo funcionalidad.

Machatu machatu aycuainama,
pelufpa pelelallopé,
cananconaguó canaconaguó
lapiintza lopipa lapiintza,
anuli, lopinse caxnanama caxnanama,

Machatu machatu
ya llegué, ¿a dónde estás?
Te estoy hablando, te estoy hablando,
Dame tu flor, dame una raíz;
Hazme un remedio, ¡sáname!

[20] Como referencia a cantos en otras lenguas (o variantes) zapotecanas, considérese: Chávez Hernández, Odilón, *et al.* 1993. *Ularii gue benne anca xhanarii. Canciones en zapoteco del oeste de Ixtlán.* México: Instituto Lingüístico de Verano.

tzeensla cafchi aslchatzmentza, machatu machatu, lipipa cano lipipa quemaá.	Lo voy a tomar, lo voy a tomar, Machatu machatu flor de Dios, flor del cielo.

Ogita (1989: 95).

La ecología

Para algunos pueblos indígenas, el tema del deterioro ambiental se ha hecho presente desde hace décadas en forma de canción; aunque cierto es que hasta hace poco tiempo ese repertorio fue integrado al discurso pro-ecologista, por lo tanto, este tipo de cantos representa una innovación relativa.

Canción en purépecha: *A ke kanaia este grinko/Ah, qué canalla este gringo*; en ella se hace una denuncia velada a las actividades de un talamontes, en la primera mitad del siglo pasado.

A ke kanaia este grinko iásï k'oru inchaakustia Chátarhu isï ia ísku úndachi trenuni korhokani ísku úndani ueponi jarhani.	Ah, qué canalla este gringo ahora sí entró por Pichátaro nomás empezamos a sentir el tren nomás empezamos a oír que venía llorando.
Juáta k'eritu juáta asula jíkeni t'únkeni lástima úsïnka sáni xáni sési jáxeka juáta asula jimpokenisï Santiago Isley xáni kuagrariptia.	Cerro grande, cerro azul te tengo mucha lástima porque eres tan bonito cerro azul por ese le gustaste tanto a Santiago Isley.

Dimas Huacuz (1995: 176).

Canción en maya *Kanáante'ex le lu'uma'/Cuidemos la tierra.* Esta composición reciente, tanto por su forma, como por su contenido, es un buen ejemplo de innovación[21].

Ba'axten ka tuklil mix ba'al yaan a meentej	Por qué piensas que no tienes quehacer
ba'axten ka tuklil mix ba'al yaan ta tuukul	por qué piensas que no tienes nada en la mente
ba'axten ka tuklil yaan túun teech a lúubul	por qué piensas que vas a caer
ba'axten ka tuklil yaan túun teech a kíimil.	por qué piensas que vas a morirte.
Ba'axten ka tuklil túun jáabla kuxtala'	Por qué piensas que se te acaba la vida
ba'axten ka tuklil mina'an iik' a xúuchej	por qué piensas que no hay aire para que respires
ba'axten ka tuklil mina'an ja' a wuk'ej	por qué piensas que no hay agua para que bebas
ba'axten ka tuklil jach túun ya'ab yaaltáambaj.	por qué piensas que hay mucha guerra.
Ko'oten túun waye' u'uy ba'ax túun kin k'ayka'	Entonces, ven acá, escucha lo que estoy cantando
ma' túun a ch'éebel mix túun jump'éel súutuk	en ningún momento te desvíes
ko'oten a wawtej ba'ax túun k'a'ana'an k-beetik	ven a gritar qué debemos de hacer
ti'al le k'iino'oba' jach dzu'uy túun ku taala'.	en los días difíciles que se avecinan.
Way Mayab, way Mayab, way Mayab…	Aquí en el Mayab, aquí en el Mayab, aquí en el Mayab…
yóok'ol kaab.	en el mundo.

[21] Una buena colección de canciones en maya puede encontrarse en las publicaciones de Gerardo Can Par: *K'aayo'ob suuk u beeta'alo'ob*; *Canciones mayas tradicionales*; *Maaya k'aayo'ob suuk bajla'abeono'be*, Tomos I y II; y *La nueva canción maya*, Tomos I y II (Col. Letras Mayas Contemporáneas, nº 31 a 36, respectivamente), editadas en México, por el Instituto Nacional Indigenista & Secretaría de Desarrollo Social, en 1994.

Ko'one'ex túun awtik: kanáante'ex le k'áaxo',	Vamos a gritar: que cuiden el monte,
ko'one'ex túun awtik: kanáante'ex le ja'o',	vamos a gritar: que cuiden el agua,
ko'one'ex túun awtik: kanáante'ex le iik'o',	vamos a gritar: que cuiden el aire,
ko'one'ex túun awtik: kanáante'ex le lu'uma'.	vamos a gritar: que cuiden la tierra.
Wáa ma' ta wu'uye' je'el ku bin ka'-téena',	Si no lo escuchaste bien, ahí va de nuevo
ma' túun a wenel púus tech túun a ch'éemo',	no te duermas, limpia tus lagañas
ma' túun táan wilik k'oja'an túun le lu'uma,	no ves que la tierra está enferma
ko'oten a kanej ba'ax túun k'a'ana'an k-beetik,	ven a aprender lo que debemos de hacer
ti'al le k'iino'oba' jach dzu'uy túun ka taala'.	en estos días difíciles que se avecinan.

Autor: Miguel Ricardo May May (May May, 2004: pieza 2).

Los temas del día

Cierra la presente antología un par de cantos, elaborados no sólo en nuestros días sino de acuerdo con problemáticas absolutamente pertinentes y emergentes en el presente. Dejemos que sus respectivos textos hablen por sí mismos y dejemos las apreciaciones sobre su innovación para los comentarios finales.

Rap en mixteco: *Ya a tno'on sawi yita nda'yi/Tlapa, Guerrero.*

Ta kui'na ku'i kachina, ta un	Me dicen ratero pero no soy
Suv'i ta kui'na ku'i	Un ratero.
Ta xita ñuu ki'un wasa sindawi	Soy un rapero de la montaña
ku'i.	que no te engaña

Ta xita ñuu ki'un wasa sindawi
ku'i.
Sakán kixa'ai xitai tno'on sawi,
ña kundaa ini
Ndoo kunii, ta ndatu'uni xi'in
ndoo, yo ku'u ña
Kisa'i, ta xánini xaa kixa'a
xitani'no ni tno'on
Sawi ña kán kuu na un nda a
sanai ña xitai
Ya a tno'on sawi, ña kunis'o na savi
Ña kundaa ini nts'ii na sawi.

Quiero que sepan que me
Acabo de activar
Y les voy a platicar de lo que
Estoy haciendo
Estoy presintiendo que yo estoy
Pagando
Y me estoy alocando de lo que
Estoy haciendo
Esto está naciendo
Estoy aprendiendo del talento
Que me sale muy adentro

Sikua'ra ntsi'i ña wa'a kundoo
na sawi
Un ndoo tna iyo ntsi'i na wa'a
waxi nima.
Ta kuu se'e sawi
Ta saa ndatno'oni i xi'i ntsi'i na
ñakitna'an
xi'in i tna kuu na ngoo, na waa
na saan
Na savi ta un nda na inka xiyo
(gringo) ñakan
Un ndaa tna'an ntsichi tsi'i na imi,
sáa
Ntsi'i no savi, ta koto ndoo vitni
Káchi
Kamani kua'no ntsi'i na savi
Kachi ka'an
Tsi owi nuu tno'on tno'on sawi
ta tno'on sa'an.

Este es el encuentro del
Mixteco, nahuatleco, tlapaneco
Nunca me quedo seco, soy mixteco
Represento a mi gente mixteca
Porque somos como los
Aztecas
Pónganse alerta al mixteco va
Para arriba
Porque mis palabras riman y la
Voz de la montaña
Es la que anima para cantar
Esta canción
Con gran ilusión
Nunca voy a caer en la prisión
Por cantar esta canción
Hay que vivir la vida como en
Esta ocasión
Sin depresión
No discriminación a nuestra
propia región.

Autor: Gonzalo Candia Moreno; archivo del proyecto "De tradición y nuevas rolas", Dirección General de Culturas Populares.

Hip-hop en totonaco: *Ni kamaxananti/No te avergüences*[22].

Ka kgaxpatit wa tuku na kawaniyan akit axala Amixtlan
Y ni li maxanan wa tuku kit li chuwinan
Pi wa kin totonaco akit na kamatsiniyan
Chuna la kin tata chu ki nana ki matsinikgolh
Chuna la kin tlat chu kintse ki makgastakgolh
Ki matsinikgolh tsinu tsinu tsukulh ka tsini wa uma tachuwin
Wa tu chu kit lakaskin kakatsinikgolh wa tiku katsiputunkgow
Chuna na kgalhpawasaw
wa tuku na kgalhpawasaw
na takgalhchuwinanaw kinta cristianokan.
Lu paxkat katsini wa tuku kgatliyaw lu tlan tachuwin
wa kina maxkin kin puchinikan ni ka la talatlawaw y
maxtun kalaw na la makgtayayaw.

Oigan lo que les voy a decir yo soy del pueblo de Amixtlán
No me avergüenzo de la lengua que yo hablo, la cual es mi totonaco y yo les voy a enseñar.
Así como mi abuelo y mi abuela me enseñaron, también como mi padre y mi mamá me hicieron crecer.
Me enseñaron y poco a poco fui aprendiendo este lengua, la cual yo quiero que todos aprendan aquellos que quieran aprender.
Para que así traspasemos las fronteras a las que queremos pasar y platicaremos con nuestros hermanos indígenas.
Estoy muy agradecido por todo lo que tengo, es muy buena lengua que nos dio nuestro Dios, no hay que pelear, hay que unirnos para ayudarnos.

Creación del grupo *Eco expresivo de la B6*; traductores: "El Rolas" y "El Chairo"; traductor técnico Noé Gómez Salazar; archivo del proyecto "De tradición y nuevas rolas", Dirección General de Culturas Populares.

[22] Una compilación de cantos de tradición católica en esta lengua es la publicación: Juárez Hernández, Facunda. 1993. *Litlin xa Ninin. Alabanzas para todos santos*. Papantla, Ver.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes & Unidad Regional de Culturas Populares de Papantla.

De la antología aquí presentada, no es satisfactorio emitir una simple conclusión general diciendo que los pueblos indígenas mexicanos cantaron en el pasado, cantan en el presente y, según parece, cantarán en el futuro, empleando sus respectivas lenguas originarias. Así como en otros aspectos – el de la cosmovisión, el de los sistemas rituales, el ideológico, el económico, la historia específica, etc. –, es necesario particularizar, si no por cada uno de los pueblos o las lenguas, sí al menos por el criterio regional o por las afinidades que muestren determinados conjuntos de comunidades; o bien, es recomendable puntualizar diferenciando lo observado en, por lo menos, uno o más de los parámetros propios de las canciones, trátese de los temas expresados en ellas, de los géneros y estilos musicales empleados o de las razones por las que se canta y las maneras en que ello ocurre. De acuerdo con esta última recomendación, nuestra antología, necesariamente limitada, da pie a los siguientes comentarios finales.

No todos los pueblos indígenas cuentan con canciones en su propio idioma; y para el caso de algunos pueblos, por ejemplo el zapoteco, aun sabiendo que tal o cual comunidad sí tiene un repertorio de cantos en su lengua, nada garantiza que esta práctica se encuentre por igual en todas las comunidades que integran dicho pueblo. Esta situación está en espera de un estudio a profundidad, de hipótesis que pretendan explicarla… aunque es posible imaginar que la ausencia de canciones obedezca en parte a la persecución de que fueron objeto, a partir de la Conquista, las manifestaciones de las tradiciones religiosas locales, así como a la segregación lingüística y la estigmatización de las formas de vida indígenas.

Entre los pueblos indígenas en que se practican canciones en su propia lengua, no todos conservan piezas tradicionales, ni todos exhiben composiciones actuales. Lo anterior se presenta en múltiples combinaciones y detallados matices; como instancias ilustrativas tenemos, por un lado, a los pueblos que hablan los idiomas de la familia lingüística cochimí-yumana – kumiai y paipai, entre otros –, que mantienen un repertorio relativamente extenso de cantos tradicionales, anónimos, de presumible antigüedad, sin que figuren en su haber nuevas creaciones en sus lenguas; y, por otro

lado, están los chichimecas, quienes no conservan nada de lo que pudo ser su remoto patrimonio lírico y sólo cuentan con canciones compuestas hace no más allá de 25 años. En otros casos, aquí ejemplificados por los pueblos huichol y purépecha, el canto en su lengua es en la actualidad una tradición vigorosa: se conocen y practican amplios repertorios pretéritos, además de contar con sendas y constantes innovaciones, como lo permiten ver las nuevas composiciones tanto en los antiguos moldes literario-musicales, como con nuevas temáticas; lo mismo se aprecia por las obras sobre géneros musicales de reciente experimentación; y así también las innovaciones afloran mediante la diversificación en el plano performativo, sea en términos tecnológicos y/o de escenificación.

La antología, por su parte, muestra varias instancias firmemente tradicionales. Una de los más sobresalientes corresponde al canto ceremonial de las tradiciones religiosas indígenas; entre los casos ejemplificados están los de los pueblos cora y huichol – y entre los no citados valga referir al tarahumara, por ejemplo. A esta esfera pertenecen por igual los cantos de los sacerdotes, líderes espirituales o chamanes; y, posiblemente no todos pero sí, al menos, una parte de los cantos que traslucen las mitologías también deben figurar aquí. Lógico es que detrás de todo el repertorio musical, así como de las danzas y escenificaciones correlativas, se encuentra la vitalidad de la cosmovisión, de los respectivos sistemas de creencias, soportando el conjunto de prácticas, el comportamiento ritualizado y, en sí, la lógica misma de la vida cotidiana de las poblaciones.

El omnipresente tema del amor cuenta en la antología con sendos ejemplos ilustrativos de su tradicionalidad; aunque, a primera impresión, ni en su conjunto, ni mucho menos por lo que se refiere al repertorio de uno sólo de los pueblos indígenas, los asuntos de la lírica de los sentimientos se encuentran tan diversificados como lo proyecta el alto número de subtemas en las canciones de amor concebidas en castellano. Por su parte, la metáfora flor-mujer no sólo se ostenta, según ha sido sugerido, como una pervivencia del imaginario prehispánico hasta el presente, sino que continúa siendo un motivo sobre el que gravitan muchas composiciones re-

cientes y que funciona como la estructura de géneros literario-musicales completos. Desde luego que se advierten variados recursos expresivos – cada uno según y conforme su canon tradicional –, como el correspondiente a la extensión de las piezas: el rango va de las canciones conformadas por un par de estrofas, a las tiradas cuasi abiertas de coplas, esquema que permite hablar desde el noviazgo hasta el matrimonio, pasando por las intervenciones de la suegra.

En el sector de las canciones tradicionales que no son de amor, llama la atención el tema de la muerte, no tan recurrente en la lírica en castellano o al menos expuesto en ella de manera sensiblemente diferente, tal como lo dejan ver los ejemplos de la antología. Algo similar puede decirse de los cantos sobre animales u otros elementos y fuerzas de la naturaleza, así como de la lírica infantil y juvenil: están presentes en las tradiciones cantadas de varios pueblos indígenas y de la población hispanohablante, aunque concebidas y estéticamente resueltas de maneras expresamente distintas. Desde luego que el humor, la picardía y el erotismo se presentan también como componentes de los cantos tradicionales. Es posible que las canciones de victoria de los seris sean, de las expresiones de las circunstancias varias, aquellas cuyo contenido más contrasta con las prácticas socio-culturales de la mayoría de los mexicanos; y aunque éstos tengan nociones de ciertas prácticas comunitarias, muy probablemente estimulen su reflexión los cantos curativos de los zapotecos y chontales de Oaxaca, así como los utilizados para dominar la materia, de los lacandones y los mismos chontales. Y de alta tradicionalidad son también varias de las canciones relativas a la diversión, al baile y/o al esparcimiento; algunas de ellas perfilan contrastes notables con las correspondientes canciones en castellano, tanto por los temas expuestos, como por su tratamiento literario.

A su vez, esta misma compilación de canciones da cuenta de varias innovaciones. Como hemos dicho, por un lado está el ensanchamiento del acero de varios géneros literario-musicales tradicionales mediante la hechura de nuevas piezas modeladas de conformidad con los parámetros preestablecidos. Por otro lado, en el ámbito del contenido de los cantos, se perciben al menos dos

principios generales: el de la traducción y el de la nueva composición. El principio innovador de la traducción puede dividirse en las traducciones institucionales y en las particulares. Al mismo tiempo, las traducciones institucionales se subdividen en aquellas de las instituciones ideológicas y en las de la institucionalidad gubernamental: a las instituciones ideológicas corresponde la traducción a las lenguas indígenas de textos de inspiración católica y, especialmente, cristiana; y a la institución gubernamental corresponde la traducción, a las mismas lenguas, del *Himno Nacional Mexicano*. Por su parte, las traducciones particulares versan sobre el trasvase de cantos en castellano a las lenguas indomexicanas, principio que parece estar *in crescendo*. En esta línea se encuentran canciones de amor, tanto de las piezas anónimas de la lírica tradicional, como de obras de autor reconocido – sin faltar repertorio en inglés, de conjuntos como *The Beatles*. Desde luego que lo mismo vale decir de la traducción de canciones que no son de amor. Y no son pocas las canciones, rondas, juegos y demás expresiones semejantes del ámbito escolar hispanohablante que ya se han traducido a más de una de las lenguas indígenas, en la expectativa de que sean publicados con cierta frecuencia nuevos productos con tales características; estas traducciones no parten de programas de las instituciones educativas, sino que han ido surgiendo por iniciativa de ciertos profesores en particular.

El principio general innovador de la composición engloba la generación de nuevos cantos con temas y/o enfoques no antes considerados en las prácticas líricas en lengua indígena. A este segundo principio, visto en sentido integral y contemplando al menos el texto, la música y la propuesta performativa (que incluye, como en creadores de otras sociedades, la concepción de piezas que a veces no tienen representación pública, sino que sólo son grabadas y socializadas por medios cibernéticos), corresponde la innovación de mayores dimensiones que hasta el momento puede ser señalada respecto de las artes verbales realizadas en lengua indígena; baste referir como ilustrativo de ello los ejemplos aquí dados del *rap* y el *hip-hop* de los pueblos mixteco y totonaco, a los que deben añadirse los casos no citados de comunidades nahuas, mayas, zapotecas, entre muchas, muchas otras más.

Aclaramos desde un principio que esta antología no abarcaba todas las opciones de cantos tipificados ni por Vicente T. Mendoza, ni por el *Cancionero Folklórico de México*, lo que no debe ser entendido como la inexistencia de las piezas correspondientes. Sin embargo, puede resultar llamativa la escasez de canciones con narrativa histórica, así como de canciones de contenido político, en particular porque en esta clase de cantos es frecuente que los individuos o las colectividades cifren estéticamente su ideología; quizás este desequilibrio aparente esté siendo atendido por las composiciones más recientes – aquellas ejecutadas ante copiosas audiencias o lanzadas hacia los confines del ciberespacio –, que codifican verbal y musicalmente las posturas ideológico-críticas de su autor, del grupo productor o de la comunidad de adscripción, tanto como del público receptor.

Es innegable que, en particular, la facción innovadora de las canciones en lengua indígena conforma ya en nuestros días un discurso pleno, con francos planteamientos estéticos y con declaradas resoluciones ideológico-políticas. Esta tendencia innovadora parece formar parte – y quizá sea su componente más visible –, más que de un movimiento de reivindicación étnica, de un proceso de empoderamiento de la población indígena mexicana respecto del cual todo el conglomerado social estamos comprometidos a no repetir los errores del pasado, ni siquiera imaginando la persecución, segregación y/o estigmatización de tal proceso. ¿Presumimos de haber concebido el concepto de interculturalidad, además de jactarnos de su aplicación horizontal con respaldo gubernamental? Las canciones en lengua indígena conforman uno de los escenarios ante los cuales podemos calificar nuestros exámenes, precisamente, en la materia de interculturalidad. Además, el proceso de empoderamiento lingüístico puede encontrar respaldo en el reconocimiento, plasmado en la legislación mexicana, de los derechos lingüísticos de los pueblos indígenas.

Sin embargo, el empoderamiento, como todo acercamiento al poder, tiene sus zonas de riesgo. Recuérdese la experiencia del proyecto del bilingüismo "lengua indígena-español" aplicado el siglo pasado por la Secretaría de Educación Pública en las comunidades indígenas. Desde luego que las metas de dicho proyecto

no eran enseñar español a la población indígena para "empoderarla", sino generarle con tal enseñanza posibilidades de acceso a "la vida nacional" – lo que esto signifique; o bien, como otros dirán, el proyecto pretendía el ascenso social de dicha población. Sin minimizar el asunto de las metas del proyecto, lo que en este punto conviene recordar es que la enseñanza de la segunda lengua fue impulsada desde una plataforma de *bilingüismo sustractivo*: se aprende español a costa de que se deje de hablar la lengua indígena; lo que contrasta con una plataforma de *bilingüismo aditivo*: se aprende una segunda lengua – o tercera, cuarta, etc. – sin la premisa de que debe eliminarse la primera. Los resultados de aquel lengüicidio o genocidio lingüístico diariamente nos saltan a la cara. Así, con esta experiencia a la vista, es deseable que los agentes de dicho empoderamiento – presumiblemente actuantes de los intereses de las bases y no de los de las élites – sean sensibles a la diversidad cultural para que los nuevos contenidos, géneros y recursos expresivos sean capitalizados como un enriquecimiento y no como el empobrecimiento cultural desatando la obsolescencia de las prácticas tradicionales. Haciendo lo que hacen y desde el lugar al que han ascendido, el sector de la población indígena generador de las innovaciones artísticas tiene la posibilidad de influir más allá de su público inmediato respecto de la continuidad, fortaleza y disfrute de todas las expresiones que, intrínsecamente, conforman la diversidad cultural.

La innovación que nos ocupa es, a todas luces, un asunto de suma importancia, dado que no sólo incide en el plano musical, sino que alcanza por igual lo lingüístico o, dicho con más precisión: permea activamente la esfera sociolingüística. De entre el amplio conjunto de aspectos considerados en dicha esfera – como la vitalidad lingüística, los registros oral/escrito, el reconocimiento de las lenguas indígenas como lenguas nacionales, entre otros –, sólo haremos unos comentarios relativos a los registros lingüísticos. Por un lado, creemos que géneros como el *rap* y el *hip-hop*, entre otros, pueden reactivar la práctica de la poesía oral improvisada en las lenguas indígenas. Esta práctica, de suyo, no es ajena a la cultura musical de varios pueblos, como consta por la improvisación requerida en el *katikubi* mixteco, en la *pirekwa* purépecha, y

en las canciones en mayo, por citar unas cuantas instancias, aunque todas ellas, ciertamente, no tienen ya la vitalidad que las soportaba hace medio siglo, aproximadamente. Además, músicos y cantadores indígenas de pueblos como el huasteco, el náhuatl de la Huaxteca y de la Sierra Norte de Puebla, el otomí del Oriente, el tepehua, y el totonaco ejecutan habitualmente el género *huapango*, tradición artística en la que se improvisan coplas en castellano – y, ocasionalmente, también en sus respectivas lenguas; análogamente, los pueblos pame y chichimeca conocen la *valona*, género que demanda la improvisación de cuartetas glosadas en décimas; por igual, los nahuas y popolucas del sur de Veracruz practican el *son jarocho*, género en el que también suelen improvisarse sus cantos. Y es plausible que la reactivación de la poesía oral improvisada en las lenguas de los pueblos referidos – y otros más, desde luego – sea un impulso estratégico en los procesos de apuntalamiento lingüístico, como ocurre con el arte de los *vertsolariak* o cantantes improvisadores del pueblo vasco, a favor de su lengua: el *euskera.*

Y, por otro lado, la dinámica de las innovadoras canciones en lengua indígena nos conduce a finalizar estas líneas con unas sucintas observaciones sobre la palabra oral, la palabra escrita y la poesía, como registros específicos del lenguaje en el contexto del resurgimiento lingüístico. Por lo que corresponde a la poesía escrita, recordemos que en México se consolidó un movimiento en el último cuarto del siglo pasado que exaltó la escritura de la poesía en lengua indígena – entre otros géneros como la narrativa – y ahora somos testigos del surgimiento, literalmente en nuestra propia cara, de la poesía en lengua indígena expresada de manera cantada. Los hechos no pueden darnos una lección más contundente, en especial si no olvidamos el contexto en el que estamos y, muy importante, si tenemos consciencia del proceso de empoderamiento lingüístico: no es lo mismo leer la poesía que cantarla, lo que además puede estimular, instantáneamente, la colectiva acción de bailar. Sin desconocer ninguno de los respectivos esfuerzos – de autores, narradores, traductores, editores, etc. –, valga decir que si los escritores se propusieron fortalecer las lenguas indígenas con sus poesías, tal iniciativa no ha tenido el mismo impacto que

la de los compositores de canciones, cuyas rolas se encuentran impulsando el fortalecimiento de sus lenguas aun sin proponérselo.

Primeras referencias[23]

Anónimo. 1996. *El nuevo himnario huave. San Mateo del Mar, Oaxaca.* México: Kyros (quinta edición).

Acevedo Coutiño, Fabiola Alejandra. 2014. *El costumbre lacandón. Representaciones sociales y prácticas socioculturales actuales de las enseñanzas de Hach Ak Yum en Najá, Chiapas.* México: Universidad Nacional Autónoma de México; tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos.

Alcántara G., E. Noé. s/f. *Ayuuk Ja'ay. Üüvap xa üts tse'e nayöök. Yo también canto en mi Lengua Mixe.* México: edición del autor.

Astorga de Estrella, María Luisa, *et al.* 1998. "Las canciones seris: una visión general", en Zarina Estrada F., *et al* (Eds.), *Cuarto Encuentro Internacional de Lingüística en el Noroeste; Memorias.* Hermosillo: Universidad de Sonora; T. I, Vol. 2, p. 499-526.

Brennan, Juan Arturo. 2008. *Cómo acercarse a la música.* México: Secretaría de Educación Pública & Plaza y Valdés Editores (Colección 'Reforma Integral de la Educación Básica'; Secundaria).

Burgess McGuire, Don. 1994. *Ralámuli Wikala. Canciones de los Tarahumaras.* México: Instituto Lingüístico de Verano (2ª Ed.).

Chamorro, Arturo & María del Carmen Díaz de Chamorro. 1983. *Abajeños y sones de la fiesta purépecha.* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; serie de discos 'Testimonio musical de México', 24.

[23] Como pudo verse a lo largo de estas páginas, un conjunto de segundas referencias corresponde a las lecturas sugeridas en ciertos puntos específicos del texto. Y a los interesados en fuentes sonoras de música indígena en general (cantos, danzas, piezas instrumentales, etc.), se les recomienda consultar el artículo de quien esto escribe: "Las (muchas) músicas de los pueblos y las (numerosas) sociedades indígenas", en Aurelio Tello (Coord.), *La música de México. Panorama del siglo XX.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes & Fondo de Cultura Económica, 2010; pp. 29-105; cuyas 19 páginas finales contienen fichas de fonogramas producidos desde mediados del siglo XX, hasta el año 2000, aproximadamente.

De la Cruz, Víctor. 2013. *Guie' sti' diidxazá. La flor de la palabra.* México: Universidad Nacional Autónoma de México & Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Nueva Biblioteca Mexicana, 125).

Dimas Huacuz, Néstor. 1995. *Temas y textos del canto p'urhépecha. Pirekua: nirasïnkani ma pireni.* Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán.

Estrada, J. Jesús. 1987. "Anónimo (s. XVI) Motete (ca, 1599) *Reina Celestial*"; "Hernando Franco (1532-1585) Motete (ca, 1599) *¡Oh Señora!*", en Julio Estrada (Ed.) *La música de México.* México: Universidad Nacional Autónoma de México; T. III, Antología, Vol. 1, Periodo virreinal, pp. 9-12 y 13-16.

Evers, Larry & Felipe S. Molina. 1987. *Yaqui Deer Songs. Maso Bwikam. A Native American Poetry.* Tucson: Sun Tracks & The University of Arizona Press.

Frenk Alatorre, Margit (dirección). 1975, *Cancionero Folklórico de México.* México: El Colegio de México; T. 1, *Coplas del amor feliz*; T. 2, *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor* (1977); T. 3, *Coplas que no son de amor* (1980); T. 4, *Coplas varias y varias canciones* (1982); T. 5, *Antología, glosario, índices* (1985).

Galicia Silva, Javier. 2007. "Las tlacualeras: un canto-baile pícaro y de cosquilleo en el rito matrimonial en Santa Ana Tlacotenco", en *Estudios de Cultura Náhuatl*; Vol. 38, pp. 415-425.

González, Juan Pablo. 2011. "Colonialidad y poscolonialidad en la escucha. América Latina en el cuarto centenario", en Coriún Aharonián (Coord.) *Música/Musicología y Colonialismo.* Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Uruguay; pp. 81-100.

Hellmer, José Raúl (grabaciones). 1980. *In xóchitl in cuícatl. Cantos de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero.* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; serie de discos 'Testimonio musical de México', 23.

Híjar, Fernando (Coord.). 2005. *Lluvia de sueños. Poetas y cantantes indígenas.* México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas & Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. 2009. *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales. Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas.* México: INALI.

López Curz, Ausencia. 1997. "El cantarito: una fomra de curar el espanto en una comunidad zapoteca", en *Tlalocan*, Vol. XII, pp. 325-336.

Luna Ruiz, Xilonen (Coord.). 2007. *Música de las fronteras Norte y Sur de México*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; audiolibro + 2 DC (Serie XIV 'Pueblos indígenas en riesgo', 4).

_____ (Coord.). 2009. *Cantos de enamoramiento, amores, desamores y casamiento*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; audiolibro + 1 DC (Serie XIV 'Pueblos indígenas en riesgo', 7).

May May, Miguel (Coord. Gral.). s/f. *Yáax ketlaam ti'al u beet'aal Maaya k'aayo'ob. 1er. Concurso de la Canción en Lengua Maya* (2002). Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya del Estado de Yucatán & Instituto de Cultura de Yucatán. Mérida, Yuc. (1 disco compacto + folleto de 20 pp.).

_____ 2004. *U Ka' Ketlaamil Maaya K'aay 2004. 2º. Concurso de la Canción en Lengua Maya*. Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya del Estado de Yucatán & Instituto de Cultura de Yucatán. Mérida, Yuc. (1 disco compacto + folleto de 24 pp.).

_____ 2005. *U Yóox Ketlaamil Maaya K'aay. 3er. Concurso de la Canción en Lengua Maya 2005*. Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya del Estado de Yucatán & Instituto de Cultura de Yucatán. Mérida, Yuc. (1 disco compacto + folleto de 24 pp.).

Mendoza, Vicente T. 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ [1961] 1982. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: Fondo de Cultura Económica (segunda edición).

Merrifield, William. [1958]. *Canciones en chinanteco de Palantla*. s/l: Summer Institute of Linguistics International (SIL); "Bartholomew Collection of Unpublished Materials"; SIL – Mexico Branch (www.sil.org/resources/language-cultura-archives).

Montemayor, Carlos. 2001. *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana.

Ogarrio Perkins, Carlos E. (compilador). 2011. *Cantos de los comcaac. El legado de los Barnett*. México: Jorale Editores & Universidad de Sonora (audiolibro + 1 CD).

Ogita, Masanosuke. 1989. *Canción de chontal. Canciones antiguas de aborígenes mexicanos*. Tokio: Candelaria Sha (traducción, Taro Takano).

Pike, Victoria & Elva Cerqueda García (Trad.). 1973. *Canciones mazatecas*. México: Instituto Lingüístico de Verano & Secretaría de Educación Pública.

Prudencio, Cergio. 2011. "Desafíos actuales ante el colonialismo", en Coriún Aharonián (Coord.) *Música/Musicología y Colonialismo.* Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Uruguay; pp. 17-23.

Ramírez de la Cruz, Xitákame Julio, 2003. *Wixarika xaweri yeikiyari. Un estudio de la canción huichola.* Guadalajara: Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara & Fundación Ford; publicación de la revista *Función*, Núms. 27-28.

_____, 2004. *Wixarika xaweri piyari. Antología de canciones huicholas.* Guadalajara: Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara & Fundación Ford; publicación de la revista *Función*, Núms. 29-30.

Reyes, José Luis. 2005. *Seris.* México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; audiolibro + 1 DC (Serie XIV 'Lenguas indígenas en riesgo', 1).

Rodríguez Toledo, Carlos (Dir. y Ed.). s/f. *Compositores Istmeños. Homenaje a: Eustaquio Jiménez Girón y sus intérpretes.* Oaxaca: Instituto Musical, Cultural y Editorial Vicente Toledo Castillo & XEGLO La voz de la Sierra Juárez radiodifusora de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; Año 1, Núm. 1 (Revista cuatrimestral de la trova zapoteca).

Tagg, Philip. 2011. "Dominants and Dominance. A video contribution to discussions in Montevideo about musicology and colonialism", en Coriún Aharonián (Coord.) *Música/Musicología y Colonialismo.* Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Uruguay; pp. 67-69.

Tello, Aurelio. 2010. "El tránsito de los virreinatos a los estados independientes", en Consuelo Carredano & Victoria Eli (Eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica.* Madrid: Fondo de Cultura Económica; Vol. 6, *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*; pp. 23-70.

Torres Medina, Violeta. 1984. *Stidxa riunda guendanabani ne guenda guti sti binni zaa. Canciones de vida y muerte en el istmo oaxaqueño.* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; serie de discos 'Testimonio musical de México', 25.

Valdovinos, Margarita. 2008. *Les chants de mitote náyeri. Una pratique discursive au sein de l'adtion rituelle.* Paris: Université Paris X-Nanterre; tesis de doctorado en Etnología; 2 Vols.

Luis Ferreira

REFLEXIONES AL CIERRE DEL COLOQUIO *LA MÚSICA Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS* Y SU REALIZACIÓN EN URUGUAY

La intención de este breve capítulo es proponer algunas reflexiones sobre el desarrollo del 4º Coloquio Internacional *La música y los pueblos indígenas de América*. Ha sido elaborado a partir de los datos que aporté en la apertura y de mis palabras al cierre académico del Coloquio en mi carácter de integrante de la Comisión Honoraria asesora del CDM. Al igual que los anteriores, el Coloquio se caracterizó por la excelencia de los investigadores y artistas invitados, sus exposiciones, la calidad de las audiciones y conciertos. Destacaré en una primera parte algunos aspectos del evento que conciernen a un singular espacio de reunión, de encuentro e interacción creativa entre estudiosos y artistas, así como varios puntos que contribuyeron a dar luz sobre las prácticas musicales de las poblaciones indígenas, las identidades, los Estados-nación, el colonialismo y las representaciones dominantes, las cuales dejaron abiertos temas y preguntas fecundas. No obstante, a diferencia de los anteriores, este Coloquio tuvo, por su temática, ciertas particularidades debidas al contexto uruguayo, para lo cual, en una segunda parte presentaré una perspectiva sobre la etnicidad desde la antropología social con el fin de contribuir a la comprensión de las peculiaridades del país, de las tensiones entre identidades emergentes y representaciones hegemónicas y de viejos y nuevos marcos teóricos sobre los cuales es preciso reflexionar, como es de rigor en el campo de las ciencias humanas. Abordar estos aspectos requiere respectivamente de perspectivas académicas provenientes de la doble trayectoria

y formación en los campos musical y antropológico, tensión y complementariedad que articula y caracteriza singularmente a la etnomusicología.

***

Durante el Coloquio fueron varias cuestiones que me interesa destacar por su relevancia para la reflexión. En primer término, la relación de la música y de los procesos musicales de las poblaciones indígenas con la producción y fruición de la música legitimada euro-occidental en las sociedades nacionales. Ha sido y continúa siendo la música euro-occidental parte del entramado de construcción de la europeidad en las identidades nacionales en Latinoamérica, obviamente con las peculiaridades de cada Estado-nación en distintos tiempos históricos. Sin embargo, como en el campo de la literatura, han surgido tendencias y movimientos culturales que cuestionan esa construcción, planteándose proyectos de identidades culturales nacionales o regionales, que ya no se reconocen solamente en la europeidad sino en su americanidad, en lo originario y/o lo afroamericano, en una latinoamericanidad intercultural.

Movimientos como el que en la literatura y la crítica literaria desde antes de mediados del siglo XX impulsaron en torno al semanario *Marcha* los intelectuales uruguayos Carlos Quijano, Julio Castro (desaparecido en 1977) y Arturo Ardao, extendido luego a América Latina con el proyecto y trabajo crítico de Ángel Rama quien tomó, además, el concepto de transculturación del etnólogo cubano Fernando Ortiz y abrevó en la concepción del antropólogo brasileño Darcy Ribeiro de proceso civilizador. De ese movimiento cultural y redes de intelectuales surgen en el campo artístico los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, entre 1971 y 1989, a iniciativas de compositores uruguayos, como Coriún Aharonián, proyecto que integró definiciones identitarias y creativas en la música con la indagación desde campos complementarios: el compositivo, los de la etnomusicología y la musicología histórica. De dichos cursos surgieron y se afirmaron cuestionamientos a la colonización cultural y se delinearon proyectos de creación

musical alternativos a las formas y categorías hegemónicas. Sugiero entender dichos cuestionamientos y procesos creativos como modalidades de prácticas y pensamiento decoloniales, adoptando la formulación en las ciencias sociales del concepto de colonialidad del sociólogo peruano Aníbal Quijano (2000).

El punto mencionado equivale a preguntarse, ¿cómo se entrecruza la investigación y la pragmática musical – especialmente la creación o *poiésis* – en proyectos y obras como la de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), en Cergio Prudencio y en Mesías Maiguashca, presentes en el Coloquio? Sus ponencias suscitaron cuestiones que han dejado abiertas a la reflexión: la creación individual y la grupal, la reproducción del individualismo occidental o el reconocimiento de la singularidad del creador; además, la importancia de la autorregulación grupal de la ejecución y modalidades alternativas al esquema euro-occidental de hacer música. Conciernen a cuestiones que se plantearon compositores y músicos en proyectos culturales como el de la OEIN, en términos de si es posible componer y hacer música desde el legado de las civilizaciones indígenas y desde la cosmovisión de éstas. O, por el contrario, las composiciones sólo pueden producirse desde las pautas y principios de composición, creación y producción musical en tanto prácticas disciplinarias occidentales. Sus experiencias apuntaron a que es posible componer y ejecutar música culta desde otros saberes e identidades culturales, transformando así el objeto de estudio en sujeto y agencia creativa y, a su vez, en producción de conocimiento en una doble relación de disciplina/indisciplina. Especialmente, la potencia del proyecto artístico de Cergio Prudencio ofreció la doble experiencia de manejarse al mismo tiempo en las búsquedas de las llamadas vanguardias de la música culta de la modernidad occidental y en la diferencia de las prácticas artísticas subalternizadas por dicha modernidad. Un doble movimiento entonces de incorporar la "civilización" a la "barbarie" y de negar el sentido colonial de civilización occidental exclusivista, recapturando los sentidos de otras civilizaciones y provincializando Occidente. Movimientos de producción entonces de entramados estéticos entre los principios de la música culta euro-occidental y los de civilizaciones amerindias en el caso.

En cuanto a la relación entre las poblaciones indígenas y las prácticas musicales populares: ¿qué papel tiene la música en estas poblaciones y en sus relaciones con los contextos y sociedades envolventes?, ¿qué rol juega y qué status tienen la música y los músicos? En este punto, varios investigadores abordaron el cambio musical, la transculturación en poblaciones indígenas de prácticas que van desde la canción popular al rap, los procesos de mestizaje musical del continente con la música de los sectores populares rurales y la producida industrialmente. El investigador Fernando Nava presentó materiales y análisis sobre el concepto de cambio musical entre tradición e innovación, planteando el entramado del cambio musical con transformaciones culturales y sociales y la diversidad de lenguas de los pueblos indígenas en México. El tema de los cambios, permanencias y reconfiguraciones también fue abordado por varios de los expositores, en particular Jonathan Hill y Rosalía Martínez; también Henry Stobart, relacionando cambio sonoro e imaginario de paisajes en videos musicales andinos, y Jean-Michel Beaudet sobre permeabilidad e impermeabilidad, cambio y continuidad entre viejas y nuevas prácticas musicales electrónicas en las construcciones de género entre los jóvenes en la Guayana. Las ponencias evidenciaron la continuidad y relevancia actuales de cuestiones clásicas sobre transformación y cambio musical en la Etnomusicología (Blacking, 1977; Kartomi, [1981] 2001; Nettl, 1964, 2006).

Por otra parte, fueron revisadas concepciones alternativas sobre el sonido musical. En su ponencia, Bernd Brabec de Mori acercó una comprensión intelectiva y sensible a las percepciones y concepciones amazónicas sobre sonido y espíritus. También Rosalía Martínez se refirió a las cualidades del sonido en las músicas y la cosmovisión indígenas. Por su parte Hans van den Berg, participante del Coloquio, destacó la espiritualidad de la música en la visión de mundo de los aymara, relacionada al ciclo agrario.

En la dimensión estética/ideológica del sonido, Cergio Prudencio – uno de los participantes de los Cursos Latinoamericanos arriba mencionados – se refirió a la acumulación de impurezas sonoras e inflexiones del soplo en los aerófonos andinos, a diferencia del ideal de homogeneidad y purificación sonora de la música culta

euro-occidental. Al igual que Coriún Aharonián[1], Prudencio se refiere a modos de emisión sonora alternativos al occidental y la valoración de cualidades del sonido musical distintas a la dominante occidental de homogeneidad, erigida como estándar en las escuelas y conservatorios de música. Sugiero que dicha formulación del ideal de sonido en el mundo musical andino sería comparable a la del mundo afroamericano en que el valor es puesto en el sonido heterogéneo, y ambos se diferenciarían del valor puesto en la homogeneidad de las unidades sonoras, ideal en el mundo de la música culta euro-occidental como señala el compositor y musicólogo Olly Wilson (1974). Sugiero pensar también en la argumentación de Simon Frith, a partir de una propuesta de Andrew Chester, de cuánto las músicas populares en el siglo XX se han desarrollado a partir de modalidades de inflexión, por in-tensiones que complejizan las unidades de sonido musical (ataque/pulso, altura, timbre, entre otras), a diferencia del valor puesto en el desarrollo de formas temporales por ex-tensiones, sostenidas por unidades simples, homogéneas, en la música culta euro-occidental (Frith, [1987] 2001:426). En este sentido, también en los estudios de música popular, Juan Pablo González (2013:94) ha llamado la atención sobre la multiplicidad textual, la performance y el grano de la voz. De mi parte, he caracterizado las rugosidades, pliegues y despliegues, del pulso musical en las músicas afroamericanas (Ferreira, 2013a).

Algunas ponencias del Coloquio permitieron observar cómo figuran los pueblos indígenas en las representaciones académicas, preguntarse sobre cuánto pesan los dispositivos coloniales, y cuándo y cómo participan (si es que lo hacen) de la producción de esos estudios. Destaco la revisión crítica de representaciones históricas desarrollada por Miguel A. García en su ponencia, y de cómo responden a la existencia de dispositivos coloniales de escucha. Desde otro abordaje y experiencia de investigación, Deise Lucy Montardo se refirió, en el debate, a las condiciones del trabajo de campo en situaciones límite con poblaciones indígenas del sud-

[1] El compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián se ha referido a este diferencial estético en la emisión sonora de los aerófonos (y también membranófonos con cuerdas adosadas) de la música andina, preciada por la "impureza" sonora, justamente en forma crítica al valor puesto en la "pureza" del sonido en la cultura musical europea dominante (Aharonián, [1993] 2012).

oeste de Brasil, desplazadas por la agroindustria y la contaminación ambiental a estrechos territorios de reserva.

Inevitable fue la pregunta sobre cuál ha sido y debería ser el papel del Estado y de los archivos sonoros (a veces parte de museos) en los proyectos de investigación. Es destacable la valoración hecha, por parte de creadores musicales del área andina, de esos archivos y del esfuerzo de estudiosos, como el de Hans van den Berg, participante del Coloquio, en su construcción y conservación, así como en el estudio de la música en la visión de mundo aymara. Por su parte, el esfuerzo de Rosalía Martínez, como expuso en algunas intervenciones, ha sido destinar la confección de archivos a la restitución de conocimientos a las comunidades indígenas.

La búsqueda personal de compositores, como Mesías Maiguashca, atravesando diferentes contextos y prácticas musicales, desde las populares a la culta euro-occidental en su niñez y juventud, presentó respuestas artísticas a la identidad y a la colonialidad de la escucha. Varias preguntas agudas surgieron del público del Coloquio sobre la relación de los compositores con la práctica de la llamada “música culta” o “Música Occidental” (Bastos, 2013), sobre la hegemonía de modalidades dominantes de composición limitadas a objetos sonoros graficables y a la división de trabajo entre los músicos, compositores por un lado, ejecutantes intérpretes, pero no co-creadores, por otro, cuya respuesta quedó abierta.

Por último, quiero destacar la reflexión que en el debate propuso Rafael Menezes Bastos en su crítica al exclusivismo cultural occidental (“provincialismo”): desde un pensamiento intercultural, sugirió los paralelos del arte musical europeo occidental, de Beethoven a Boulez, del tonalismo al dodecafonismo y sus formas de composición, con los procedimientos compositivos colectivos de los rituales de los Kamayurá en el Alto Xingú, amazonia brasileña; a partir del estudio de las secuencias encuentra distintas resoluciones a una misma cuestión de fondo: la repetición y la diferencia como problemas en la arquitectura musical en uno como en otro mundo musical. La reflexión filosófica e intercultural, entre saberes musicales y saberes sobre la música, quedó abierta también por los compositores Mesías Maiguashca, Cergio Prudencio y Daniel Calderón, quienes abordaron la concepción del tiempo – cíclico,

en espiral – en los pueblos andinos, indisociable de su concepción de espacio y de persona, a la vez que presentaron musicalmente cómo llevaron estas concepciones a la creación artística por medio de los conciertos, audiciones y proyecciones multimediales realizadas durante el Coloquio. Por cuanto las ponencias y reflexiones de los compositores invitados tuvieron sustentación musical en los dos impactantes conciertos del Ensamble de Cámara de la OEIN. El primer día, con un repertorio de músicas nativas; el segundo, con composiciones contemporáneas de Bazán, Paraskevaídis, Gutiérrez, Prudencio y Cardona, siendo el ensamble dirigido por Prudencio. En el tercer día, hubo audiciones y proyecciones de versiones grabadas de composiciones de Calderón, Prudencio y Maiguashca.

***

Abordaré ahora algunas consideraciones suscitadas por las peculiaridades de la realización de este coloquio en Uruguay, una sociedad donde la hegemonía de la representación de la nación blanca-eurodescendiente ha insistido en que no hay población indígena. El "mito fundante" de la nación afirma que la población indígena fue masacrada en la década de 1830, como en cierta medida constata la historiografía, a la vez que no considera la posibilidad de descendientes de esa población, tenida por desaparecida o socialmente integrada a la población nacional y sin rasgo alguno de diferenciación. Cabe preguntarse cuánto continúa siendo hegemónica la negación de lo indígena en el país, dada la emergencia en las últimas décadas de un movimiento social de descendientes de indígenas. Presentaré más abajo un breve repaso de las teorías antropológicas sobre la etnicidad y los Estados-nación dando cuenta de un giro, en las últimas décadas, de la mirada de los investigadores sobre los procesos de etnicidad que vienen ocurriendo en la región con el cual intentaré ampliar la comprensión del escenario uruguayo. En contraposición a dicha representación hegemónica de la nación uruguaya vale la pena mencionar brevemente recientes estudios estadísticos oficiales (Bucheli y Cabella, 2007; Cabella, Nathan y Tenenbaum, 2013). Considerando las dis-

tintas motivaciones para participar en el Coloquio por parte del público local, fuese por la música, las identidades, o por ambos motivos, presenté estos datos estadísticos en la apertura del evento con la intención de situarlo en el escenario nacional.

De acuerdo al censo nacional 2011, a partir de identificaciones de ascendencia por declaración de auto-percepción, hasta un 2,4 % del total de población en Uruguay cree tener, como ascendencia principal entre otras, la indígena, porcentaje que aumenta a un 5,1 % del total al incluirse a quienes creen tener ascendencia indígena pero como principal otra ascendencia no indígena (Cabella, Nathan y Tenenbaum, 2013: 15). Tomando los datos de un estudio anterior más especializado, en base a las Encuestas Nacionales de Hogares, la composición de quienes declaran tener ascendencia indígena – resultando en ese estudio un 3,74 % del total nacional – se desglosa en 65,78 % de Indígena-blanca, 17,38 % de Afro-blanca-indígena, 11,50 % de Indígena, 4,81 % de Afro-indígena, y 0,53 % de Indígena-otras (Bucheli y Cabella (2006:14; Tabla 2).

Ascendencia	*Total*	*Porcentaje del total*	*Porcentaje respecto al total de Indígenas*
Indígena	14.183	0,43 %	11,50 %
Indígena-blanca	81.380	2,46 %	65,78 %
Afro-indígena	5.950	0,18 %	4,81 %
Afro-blanca-indígena	21.487	0,65 %	17,38 %
Indígena-otras	805	0,02 %	0,53 %
Total Indígenas	123.805	3,74 %	100,00 %
Total de Uruguay	3.314.466	100,00 %	

Tabla: Población uruguaya según auto-percepción de ascendencia
Fuente: ENHA 2006, Proyecciones de Población, revisión 2005, Instituto Nacional de Estadística, citado en Bucheli y Cabella (2006:14; Tabla 2).

Se podrían considerar, además, algunos estudios en antropología genética de décadas pasadas que indicaron la presencia de una importante mixtura – en torno a un 19 % – de la población uruguaya con marcadores indígenas (Sans, 1990), aunque sería difícil ponderar en qué medida dicha mixtura se manifiesta en fenotipos

ostensivos o marcadores socialmente perceptibles. Pero me interesa destacar enfáticamente el hecho de que las personas se *declaren* descendientes: no se trata de una concesión a una "creencia" sino del reconocimiento a quienes asumen memorias e identidades en otros momentos y períodos históricos sin oportunidad alguna de expresión ni de credibilidad. Las identidades y las fronteras entre grupos son siempre construcciones sociales, ontológicamente intersubjetivas y, en tanto hechos sociales, epistemológicamente objetivas (Grimson, 2011: 29). También son epistemológicamente objetivos los efectos de la hegemonía de una identidad nacional uniforme de descendientes de europeos – e incluyendo, a regañadientes hasta hace poco, de afrodescendientes – resultante del poder cultural del Estado y de intelectuales en posiciones de prestigio y poder. La cuestión a destacar es el surgimiento de líneas de tensión y de rupturas con la emergencia de identidades diferentes a la hegemónica, planteando crecientes debates en el plano ideológico. Como analiza el sociólogo Felipe Arocena (2014), el censo reveló una diversidad de adscripciones identitarias que contesta el imaginario de la nación uniforme.

En efecto, a lo largo del siglo XX, la ausencia de población indígena en Uruguay fue afirmada por distintos intelectuales y ensayistas que la remitieron exclusivamente al pasado histórico de la nación, construyendo la hegemonía de la representación de la nación sin indígenas. Hasta recientemente los descendientes de indígenas fueron dados por misturados e integrados a la sociedad nacional. Algunos investigadores argumentaron que la inexistencia de elementos y prácticas culturales constituía una evidencia objetiva de la discontinuidad de población indígena al presente. El argumento toma como referencia comparativa a las poblaciones indígenas de otros países del continente, con diferencias culturales substantivas y organizaciones políticas persistentes en el tiempo. La adscripción a las teorías del particularismo histórico de la antropología cultural norteamericana de la primera mitad del siglo XX, que supone la continuidad de un grupo étnico solo cuando hay continuidad del material cultural, enmarcó dichas perspectivas. Es importante comprender el contexto de la época en que fueron producidas, evitando incurrir en el presentismo de ver el pasado con los ojos del presente, "arranca[ndo] el fenómeno histórico par-

ticular de la compleja red de su contexto contemporáneo" (Stocking, 1968: 11), para poner en valor dichas teorías que superaban a las teorías raciales de otrora.

Un giro antropológico se daría pasada la mitad del siglo XX entendiendo la continuidad de los grupos e identidades étnicas pese a discontinuidades culturales (Barth, [1969] 1976) y dando cuenta de procesos de etnogénesis (Sturtevant, 1971). Mientras que la antropología cultural partía de una perspectiva llamada objetivista – sosteniendo, como dijimos, que hay continuidad étnica sólo si la hay de sus rasgos culturales (objetivos) – la antropología social propuso una perspectiva llamada subjetivista – sosteniendo que la continuidad étnica se define en las fronteras entre grupos por signos de diferenciación cambiables, y no por los materiales y las continuidades culturales encerrados en dichas fronteras –.

En las últimas décadas se han avanzado marcos conceptuales más complejos mostrando algunos límites de ambas perspectivas para dar cuenta de procesos cíclicos de continuidad-discontinuidad histórica tanto del grupo como de su cultura en las etnicidades indígenas y otras mixturadas: (re)emergencias étnicas de poblaciones tenidas por disueltas en sus diferencias culturales y en sus organizaciones sociales (Pacheco de Oliveira, [1999] 2004). Se estudian también diferentes procesos étnicos con organizaciones propias ya sea entre poblaciones indígenas (Briones, 2002) o afrodescendientes (Ferreira, 2013b), hasta aquellos grupos que sufrieron procesos de destrucción de sus organizaciones y una prolongada disolución de la etnicidad resguardada en la esfera privada por la memoria del grupo familiar (Escolar, 2007). La etnicidad se encuentra así en una línea, en uno de cuyos extremos encontramos identidades colectivas políticamente organizadas con continuidad histórica – poblaciones indígenas como plantea Daniel Vidart en el Coloquio y es el caso de los mapuches en el sur argentino y chileno – y, en el otro extremo, subjetividades en base a memorias fragmentadas, mantenidas oralmente, de descendientes de indígenas. Así mismo, las nuevas perspectivas analizan el papel jugado por el poder en dichos procesos de negación y disolución de identidades étnicas: el Estado y los efectos de los textos académicos (Pacheco de Oliveira, [1999] 2004; Escolar, 2007; Briones, 2007; Lazzari, 2012).

Respecto a los marcos y corrientes teóricas en los que se presentan y se efectúan estudios sobre música y pueblos indígenas, a distancia de concepciones teóricas esencializantes de la identidad, la atención vino a ser puesta sobre marcadores de identidad que constituyen importantes herramientas conceptuales para la comprensión de los procesos de formación de grupos étnicos y de sentidos de etnicidad. Entre estos marcadores se encuentra el lenguaje, hablado o cantado, y las prácticas musicales y de danza. Pero los estudios desbordan una atención puesta solamente en la diferenciación y demarcación social de grupos y convocan a pensar en su espesura cultural: visiones de mundo alternativas, sentimientos y sentidos espirituales puestos en juego. En el Coloquio, la dimensión espiritual de la etnicidad y su expresión en la práctica musical vinculada a actos mágicos y rituales fue presentada por varios de los expositores, investigadores y artistas, en referencia a distintos países, regiones y pueblos, en especial amazónicos y andinos.

Cabe advertir cuánto las prácticas de rituales y actos mágicos en las poblaciones indígenas han sido en el pasado objeto de deslegitimación desde prejuicios/mandatos imperativos de la colonialidad del saber, denostadas como supersticiones, superchería, falsas religiones, ruidos o sonidos no-musicales y por tanto no merecedores de estudio. En los actuales procesos de construcción de nuevas identidades dicha deslegitimación arriesga reeditarse en segunda versión. El proceso emergente étnico opera a partir de las posibilidades de acceso y selección de símbolos y narrativas de identidad, de combinatorias e invenciones culturales (cuestión que retomaré más abajo), en condiciones de interacción y conflictividad entre los distintos grupos y con la sociedad envolvente. Estos procesos, por lo tanto, no ocurren en ningún vacío sino en realidades sociales y culturales peculiares a cada nación.

Repaso ahora rápidamente las actuales teorías en la antropología social sobre nación y diferencia. El concepto de formación nacional de alteridad planteado por Rita Segato ([1999] 2007a) es útil para entender las representaciones hegemónicas y las prácticas dominantes sobre las alteridades históricas y su subalternización peculiares a cada sociedad nacional. Sobre todo, para situar los grupos internos a cada nación que sufrieron la conquista europea y la co-

lonización, y a los que padecieron el tráfico atlántico y la esclavitud: pueblos indígenas, africanos y afrodescendientes, e identidades y poblaciones mixturadas. En este sentido, una formación nacional de alteridad no refiere sólo a una configuración y representación de las diferencias (alteridades) y mismidades de la nación sino que refiere a las jerarquías (*status*) que se les atribuye en ella. Concierne, por tanto, a las relaciones de poder por las que es constituida y reproducida tal configuración de jerarquía y se regulan las condiciones de existencia de los grupos internos como señala Claudia Briones (2008).

Las poblaciones indígenas aparecen en algunos países incorporadas en denominaciones étnicas, pueblos originarios o autóctonos, incluso aceptados como naciones dentro de la nación. Sin embargo, en otros países, aparecen reconfiguradas en denominaciones de campesinos, trabajadores, o marginales, es decir, son negadas las identidades étnicas y subsumidas en categorías envolventes referidas a la clase social. En otros, los grupos indígenas fueron relegados al carácter de objetos de museo, dados por muertos o "aún" vivos, pero referidos al pasado de la nación. Aún más, llegan a ser vistos como "el pasado", representantes de anti-modernidad, en vez de grupos coetáneos conformando distintas modernidades coexistentes como ha señalado Silvia Rivera Cusicanqui (2010).

El concepto de formación de alteridad nacional refiere a una representación hegemónica resultante de las estrategias de unificación nacional y los subsecuentes proyectos de modernidad, en un campo de interpelaciones con los grupos de cada sociedad, siendo peculiar a la historia de cada Estado-nación. En consecuencia, identidades indígenas, blancas y afro o negras, pese a las mismas palabras, tendrán distinto sentido y alcance según cada país. Además, no sólo no son idénticas de un país a otro sino que la cuestión es entender por qué así ocurre. Responder esta pregunta requiere comprender cómo están configuradas históricamente las diferencias en cada Estado-nación y cómo están relacionadas a desigualdades estructurales, cuestión que excede los límites de esta breve exposición. Sumariamente entonces compararé algunas formaciones nacionales en la región para orientar la comprensión de la peculiaridad uruguaya que es mi propósito aquí.

Respecto a Brasil y a Argentina (Segato, 2007a), la representación hegemónica del primero enuncia a las "tres razas" fundadoras de la nación y a la categoría de "mestizo" en tanto imaginario de un ser nacional esencializado y englobante de las alteridades; si bien se reconocen las etnicidades de poblaciones indígenas, son imaginadas diferenciadas de la sociedad nacional y situadas en determinados paisajes. En Argentina, las representaciones hegemónicas desplazan espacialmente a los pueblos indígenas a los márgenes alejados del centro urbano en el que se imagina la nación; este centro corresponde a la representación blanca de la identidad nacional, esencializada y negadora de alteridades étnicas, las cuales son englobadas como matices de la blanquedad. Mientras, los afrodescendientes son desplazados espacialmente a la extranjeridad o bien son desplazados en el tiempo a los márgenes históricos del pasado de la nación moderna, muertos en los combates de las guerras de independencia, civiles y regionales (Frigerio, 2002). Comparativamente las representaciones dominantes de estos dos países se espejarían mutuamente, en un mestizo esencializado y englobante de las diferencias en el Brasil de las tres razas, o en una blanquedad esencializada y negadora de las diferencias en la Argentina de "la raza única descendiente de los barcos". Ambos países reconocen en distinto grado a poblaciones indígenas con rasgos culturales diferenciados, maximizadas en Brasil y minimizadas en Argentina.

En el Uruguay, la representación nacional fue construida como europeidad integradora e incluyente, minimizando a la población afrodescendiente (Ferreira, 2003) y dando por supuesta la inexistencia de pueblos indígenas, desplazados en el tiempo a los márgenes del pasado histórico de la nación. Se espeja con Paraguay, representado como país mestizo y blanco, que reconoce la lengua guaraní y los pueblos indígenas, pero minimizados o disueltos en el campesinado, a la vez que niega la existencia de población nacional afrodescendiente, desplazada espacialmente a la extranjeridad o, en el mejor de los casos, en el tiempo, al pasado histórico colonial de la nación (Kolinski, 2013).

No obstante, las relaciones de las alteridades históricas con la sociedad nacional y el Estado son dinámicas y, de acuerdo a las

investigaciones recientes, se revelan fenómenos cíclicos, a mediano y largo plazo, de emergencia de identidades y grupos étnicos que en otros momentos aparecen socialmente disueltas y/o sin signos de diferenciación cultural para el Estado, la academia y la sociedad envolvente. Como mencioné más arriba, los estudios antropológicos en las últimas décadas buscan formular marcos teóricos que permitan la comprensión de la dinámica de estos fenómenos de ocurrencia cíclica a lo largo de la historia, desde la conquista al presente. Destaco los estudios de etnogénesis de identidades indígenas entre los caboclos del noroeste brasileño (Pacheco de Oliveira, 2004) e, inversamente, sobre fenómenos parciales de desetnificación cultural y continuidad social entre los coyas en el noroeste argentino (Segato, 2007b), de ciclos históricos de reemergencia étnica de los huarpes en la región cuyana de Argentina (Escolar, 2007) y de los ranqueles en La Pampa (Lazzari, 2012), y sobre ciclos de política racial, asociaciones y movimientos sociales afrouruguayos con prácticas de música y danza (Ferreira, 2013b).

Este marco de fenómenos y nuevos estudios sobre la etnicidad permiten una ampliación del horizonte de comprensión respecto a Uruguay, donde también surgen procesos de valorización – consciencia – de memorias étnicas indígenas mantenidas por medio de la oralidad (Basini, 2003), y emergen movimientos sociales a partir de la categoría de descendientes de indígenas, más adelante refrendada por el Estado con estudios estadísticos como presenté más arriba. En efecto, desde mediados del siglo XX redes sumergidas de la vida cotidiana de actores locales – aquellas redes del cotidiano en donde un movimiento social se inicia y se desarrolla (Melucci, 1989: 70) – fueron afirmando marcos alternativos de sentidos de identidad, atribuida a la descendencia indígena, a partir de memorias étnicas fragmentadas por la historia política y la hegemonía de la representación de la nación euro-descendiente. Es de esas redes que se ensamblan, desde hace alrededor de cuatro décadas, varias asociaciones de descendientes de indígenas dando lugar a procesos de etnogénesis en Uruguay. Entre otras: la Asociación de Descendientes de la Nación Charrúa (Adench), Basquadé Inchalá y Grupo Sepé, en Montevideo; Guyunusa en la ciudad de Tacuarembó, Grupo Berá en Paso de los Toros, y el

Grupo Pirí en Tarariras. Más recientemente fue creado el Consejo de la Nación Charrúa (Conacha), una asociación que, al parecer, incluye a todas las mencionadas.

Paralelamente, desde 1998, el Integrador Nacional de Descendientes de Indígenas Americanos (INDIA) se destacó por la labor del activista Rodolfo Martínez Barbosa en el proceso de la preparación y participación en la IIIª Conferencia Mundial Contra el Racismo (CMCR), realizada en Durban (Sudáfrica) en 2001, y las acciones de seguimiento durante esa década. Acompañé el proceso de la conferencia de Durban, invitado por Organizaciones Mundo Afro de Uruguay (cfr. Ferreira, 2003), donde tuve oportunidad de conversar con Martínez Barbosa. Recuerdo su planteo estratégico de integrar otras etnicidades indígenas además de la charrúa, y la alianza estratégica con el movimiento organizado afrouruguayo. De dicho proceso, cabe destacar, en términos de música y políticas de identidad, el retumbar en las calles del centro de Santiago de Chile de los tambores *kultrum* de los mapuches y de los tambores de candombe de los afrouruguayos, marchando sucesivamente los representantes de organizaciones indígenas y afrodescendientes de la región: una estrategia política de "audibilización" (ya que el sonido atraviesa puertas y ventanas y contornea las paredes) en ocasión de las reuniones de los representantes de los Estados americanos y caribeños en la Conferencia Regional de las Américas, en diciembre de 2000, preparatoria de la CMCR (Ferreira, 2013b). Fue un logro de dicha conferencia que los Estados de la región reconociesen, admitiesen y repudiasen "… los crímenes e injusticias brutales que se cometieron en contra de los pueblos indígenas y los africanos y sus descendientes…" (WCR, 2000: 8). Pese a las peculiaridades nacionales, las dinámicas de los fenómenos de etnicidad en la región presentan no sólo algunas recurrencias sino concretas confluencias en coyunturas políticas singulares como la de Santiago.

Además de comprenderlas políticamente como emergentes podemos preguntarnos qué más está involucrado en estas identidades relacionales, específicamente si problematizamos los límites entre el sentido y el sin-sentido de los actos junto con la dimensión sensorial de los símbolos. En efecto, en los grupos

emergentes se realizan actos de índole mágica, por ejemplo, evocación de memorias, manipulación de fotos antiguas, de objetos líticos, de fragmentos de urnas fúnebres, de objetos sonoros, de palabras y sonidos musicales. Estos actos no responden (necesariamente) a deseos o proyectos de autenticidad (aunque a veces así lo pretendan) ni de un retorno de algo muerto entre los vivos. Tampoco cabe reificarlos desde el romanticismo ni descalificarlos desde la racionalidad. Antes bien, se trata de comprenderlos desde un punto de vista nativo en tanto actos eficaces en la *identificación emocional* con un origen y en constituir potencialmente un otro régimen de historicidad como sugiere Axel Lazzari (2012). Es a este respecto que el sonido musical y el de la palabra constituyen vehículos de la *eficacia simbólica* del acto mágico y del ritual, como ha mostrado la antropología desde el estructuralismo a la fenomenología (Lévi-Strauss, [1949] 1995; Stoller, 1984). Actos sonoros, además, que pueden no corresponder a un lenguaje musical "complejo", sino a sentidos complejos atribuidos a sonidos "simples" como sucede en algunas sociedades (Feld ([1991] 2001).

Retomando al respecto algunas de las cuestiones planteadas en la primera parte de este texto en relación a la valorización de sofisticados saberes musicales desarrollados en las civilizaciones amerindias y su articulación con las artísticas eruditas, también fue planteado en el Coloquio la imbricación de las poblaciones indígenas y de los grupos emergentes de descendientes en la cultura de los sectores populares y particularmente con la industria cultural masiva. Temas abordados fueron las prácticas musicales a partir de música electrónica, rap, cumbia, entre otras, en zonas amazónicas y andinas (Beaudet; Stobart). Por fuera del Coloquio, ha sido señalado el punk entre los mapuches urbanos y la "cumbia evangélica" (basada en la "cumbia villera" y el reggaeton) entre los qom (tobas), respectivamente al sur y norte argentinos (Kropff, 2011; Citro, 2009). Las nuevas prácticas rituales en grupos étnicos establecidos y en grupos emergentes de descendientes de indígenas pueden partir, como sucede en Perú, de la elaboración de representaciones milenaristas tomadas del Apocalipsis bíblico, del mito del retorno del Inca, de la New-Age y otros misticismos esotéricos (Galinier y Molinié, 2006: 244-245).

Es necesario distinguir también entre las nuevas identidades políticas y las formas de alteridad históricas con sus culturas asociadas ya que estos procesos de identidad pueden presentar fuertes ambigüedades. Si bien tienen la capacidad de afirmar los derechos de las minorías, a la vez, tienden a homogeneizar y diluir los elementos culturales en meros emblemas en tiempos de multiculturalismo (Segato, 2007a: 63-64). En el caso de las etnogénesis, además, si bien tienen capacidad de afirmar políticamente las identidades descendientes de indígenas, tienden a representar una supuesta continuidad cultural aún cuando no la hubo ni tampoco hubo registros grabados de sonido y de música en el pasado; se está entonces ante fenómenos de invención cultural, de producción de híbridos para significarse y representarse.

En suma, cabe distinguir, en primer término, las poblaciones indígenas con continuidad histórica de sus organizaciones sociales, si bien con distintos grados de cambio cultural y musical; segundo, las reemergencias étnicas a partir de revitalizaciones culturales; tercero, las etnogénesis, incluyendo los casos como el uruguayo en torno a la categoría de descendiente de indígena, operando en condiciones de discontinuidad cultural y política. Sobre todo estos últimos realizan (re)invenciones culturales a partir de la selección de elementos heteróclitos, por afinidades electivas con imaginarios de origen e idearios milenaristas, en combinatorias abiertas – pudiendo incluir música indígena de muy distinta procedencia, música popular y electrónica, rituales y creencias New-Age entre otros esoterismos – a diferencia del *bricolage* (Lévi-Strauss, 1989: 32) que opera combinatorias limitadas por la disponibilidad de materiales y de técnicas. Como varias de las ponencias presentadas a este Coloquio han mostrado, al trabajo de preservación de acervos se suma el estudio de los procesos de cambio e invención musical y su relación con las dinámicas social y cultural, los flujos culturales y sus asimetrías, así como con las condiciones de vida y las desigualdades que aquejan a grupos y poblaciones. Sin embargo, cabe al investigador advertir – y ésta es una cuestión también ética – cuando, habida cuenta de discontinuidades culturales históricas, los nuevos materiales no resultan de ninguna continuidad ni transformación de elementos previos sino de procesos de combinatorias abiertas e invención en el presente.

***

Como sabemos, la música y el sonido constituyen una dimensión de especial importancia en los procesos de simbolización de los grupos humanos, en los rituales religiosos, mágicos y festivos, en la construcción de identidades sociales y comunitarias, y es de especial relevancia en el caso de los pueblos indígenas y en sus relaciones con las sociedades y Estados nacionales, inclusive performances musicales en coyunturas políticas transnacionales. Estos procesos de simbolización se encuentran a su vez enmarcados, a veces fuertemente atravesados, por formas de colonialismo económico y cultural, históricamente por la conquista y el colonialismo primero, luego por el colonialismo interno de los Estados de las repúblicas postindependencia, seguidos por sucesivos proyectos de modernización de las *intelligentsias* y elites poscoloniales hasta el presente. Las exposiciones de destacados especialistas, estudiosos y artistas en este Coloquio permitió acercarnos a la comprensión de las prácticas musicales de los pueblos y civilizaciones indígenas, la relación a sus identidades y a las distintas sociedades nacionales y Estados nacionales.

Sin embargo, y este texto intenta una respuesta reflexiva, no fue evidente de que en distintos países los sentidos y alcances de las categorías de identidad que refieren a indios, mestizos, blancos, afros, zambos, etc., fuesen diferentes aunque sean utilizados los mismos términos. Hay países como Uruguay con una representación dominante de la nación sin descendientes de indígenas donde se hizo palpable un proceso de identidades emergentes de descendientes de indígenas. Mientras, en otros países se reconocen poblaciones indígenas pero no a mestizos, y aún en otros se reconocen mestizos y descendientes de indígenas pero no a afrodescendientes nacionales, etc. En cualquier caso, la “falta de evidencia” habla de los efectos de naturalización resultantes del trabajo constante de hegemonización de las representaciones de identidad nacional peculiares a cada país, donde coyunturas como la de 2000 en Chile producen una ruptura por donde puede verse el carácter construido desde el poder político y académico de dichos efectos.

El Coloquio dio respuestas pero entonces también, y esto es deseable y saludable, generó muchas preguntas que han quedado abiertas, y puso dudas sobre algunos supuestos y naturalizaciones. Quiero destacar la utilidad potencial de estos estudios y articulaciones entre investigación y creación para las poblaciones indígenas, para los movimientos emergentes indígenas y de descendientes de indígenas, así como el valor y utilidad para proyectos interculturales de educación y sensibilización en las sociedades nacionales. El Coloquio ha potenciado interrogar los límites y los horizontes de comprensión posibles en distintas formaciones nacionales de alteridad, con potenciales contribuciones a movimientos de cambio en esas formaciones con miras al reconocimiento de identidades, prácticas, búsquedas, innovaciones y revitalizaciones, especialmente musicales por su entramado en la construcción y afirmación de identidades.

Sin lugar a dudas, un mérito y aspecto muy relevante de éste y de los coloquios anteriores organizados por el CDM, ha sido el de reunir investigadores – que producen cierto tipo de conocimientos a partir de estudiar los mundos musicales – con artistas – que producen cosmos musicales sonoros, así como, eventualmente, desarrollan y sistematizan modos alternativos de sociabilidad para el hacer musical. En lugar de la separación habitual en nuestras sociedades, donde no se promueve la conexión y diálogo de quienes hablan desde la ciencia – los productores de ciertos tipos de conocimiento – con sus pares en la producción artística – productores de ciertos tipos de representación en sentido amplio comprendiendo la música –, los coloquios organizados por el CDM convocan y reúnen ciencia y arte, investigadores, artistas y activistas culturales. En particular, la dinámica de este Coloquio entre participantes, artistas, investigadores y público, dejó en evidencia las porosidades, las regiones fronterizas entre los haceres a la vez que promovió diálogos posibilitadores entre la producción de conocimientos y de artes, la circulación de saberes y de prácticas; propició en el público local otros saberes y sensibilidades, y permitió visibilizar y afirmar las múltiples raíces de nuestras identidades.

Bibliografía

AHARONIÁN, Coriún (2012). "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje" [1993]. En: *Hacer música en América Latina*, pp. 5-43. Montevideo: Tacuabé.

AROCENA, Felipe (2014). "Un país más diverso que su imaginación. Una interpretación del censo de 2011". En: *Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 33, pp. 137-159.

BARTH, Frederik (1976). "Introducción" [1969]. En: *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica.

BASINI, José E. (2003). *Índios num país sem índios: a estética do desaparecimento. Um estudo sobre imagens índias e versões étnicas no Uruguai*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tesis de Doctorado del Programa de Pos-Graduación en Antropologia Social (PPGAS/UFRGS). Inédita.

BASTOS, Rafael José de Menezes (2013). "Esboço de uma teoria da música – para além da antropologia sem música e da musicologia sem homem". En: *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*, pp. 31-88. Florianópolis: Ed. da UFSC.

BLACKING, John (1977). "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change". En: *Yearbook of the International Folk Music Council*, nº 9, pp. 1-26.

BRIONES, Claudia (2002). "Viviendo a la sombra de naciones sin sombra: poéticas y políticas de (auto) marcación de «lo indígena» en las disputas contemporáneas por el derecho a una educación intercultural". En: N. Fuller, *Interculturalidad y Política. Desafíos y posibilidades*, pp. 381-417. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

BRIONES, Claudia (2007). "Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías". En: *Tabula Rasa*, nº 6 (enero-junio), pp. 55-83.

BRIONES, Claudia (2008). *Cartografías Argentinas: Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia.

BUCHELI, Marisa; CABELLA, Wanda (2007). *El perfil demográfico y socioeconómico de la población uruguaya según su ascendencia racial*. Montevideo: Instituto Nacional de Estadísticas.

CABELLA, Wanda; NATHAN, Mathías; TENENBAUM, Mariana (2013). *La población afro-uruguaya en el Censo 2011*. Montevideo: Trilce.

CITRO, Silvia (2009). *Cuerpos significantes*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

ESCOLAR, Diego (2007). "Introducción"; "Conclusión". En: *Los dones étnicos de la Nación – Identidades huarpe y modos de producción de soberanía en Argentina*, pp. 17-34, 219-228. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

FELD, Steven. 'El sonido como sistema simbólico' [1991]. En: F. Cruces, *et al.* (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 331-355. Madrid: Trotta, 2001.

FERREIRA, Luis (2003). *El movimiento Negro en el Uruguay (1988-1998): una versión posible. Avances en el Uruguay post-Durban.* Montevideo: Ediciones Étnicas - Mundo Afro.

FERREIRA, Luis (2013a). "Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana. Un estudio a partir del candombe en Uruguay". En: C. Aharonián (comp.), *La música entre África y América*, pp. 231-261. Montevideo: CDM/MEC.

FERREIRA, Luis (2013b). "Desde el arte a la política y viceversa en los ciclos de política racial". En: F. Guzmán, L. Geler (ed.), *Cartografías afrolatinoamericanas: perspectivas situadas para análisis transfronterizos*, pp. 217-240. Buenos Aires: Editorial Biblos.

FRIGERIO, Alejandro (2006). "«Negros» y «Blancos» en Buenos Aires. Repensando nuestras categorías raciales". En: L. Maronese (comp.), *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*, pp. 77-98. Buenos Aires: CPPHC.

FRITH, Simon (2001). "Hacia una estética de la música popular" [1987]. En: F. Cruces, *et al.* (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 413-435. Madrid: Trotta.

GALINIER, Jacques; MOLINIÉ, Antoinette (2006). *Les néo-Indiens. Une religion du IIIe millénaire*. Paris: Odile Jacob.

GONZÁLEZ, Juan Pablo (2013). *Pensar la música desde América Latina.* Buenos Aires: Gourmet Musical.

GRIMSON, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura.* Buenos Aires: Siglo XXI.

KARTOMI, Margaret (2001). "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos" [1981]. En: F. Cruces, *et al.* (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 357-382. Madrid: Trotta.

KOLINSKI, Cristhiano (2013). *O "Grupo Tradicional Kamba Cuá" no movimento afroparaguaio: artes performáticas, política identitária e territorialidade.* Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tesis de Maestría del Programa de Pos-Graduación en Antropologia Social (PPGAS/UFRGS). Inédita.

KROPFF, Laura (2011). "Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras". En: *ALTERIDADES*, vol. 21, nº 42, pp. 77-89.

LAZZARI, Axel (2012). "Emergence in Re-emergent Indians: Para-history of The Re-Emergent Rankülche Indigenous People". En: *Nuevo Mundo Mundos*

Nuevos [online], Questions du temps présent. Subido el 10 de abril de 2013. Consultado el 18 de junio de 2016. Url: http://nuevomundo.revues.org/64024; DOI : 10.4000/nuevomundo.64024.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1989). *O pensamento salvagem* [1962]. Campinas: Papirus.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1995). "La eficacia simbólica" [1949]. En: *Antropología estructural*, pp. 211-227. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

MELUCCI, Alberto (1989). *Nomads of the Present*. Philadelphia: Temple University Press.

NETTL, Bruno (1964). "Music in Culture – Historical and Geographic Approaches". En: *Theory and Method in Ethnomusicology*, pp. 224-268. Nueva York: The Free Press.

NETTL, Bruno (2006). "O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas". En: *Revista AntHropológicas*, año 10, vol. 17, nº 1, pp. 11-34.

PACHECO DE OLIVEIRA, João (2004). "¿Una etnología de los 'indios misturados'? Situación Colonial, Territorialización y Flujos Culturales" [1999]. En: A. Grimson, G.L. Ribeiro, P. Semán (comp.), *La Antropología Brasileña Contemporánea*, pp. 285-322. Buenos Aires: Prometeo.

QUIJANO, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, pp. 201-246. Buenos Aires: FLACSO.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón.

SANS, Mónica (1990). "Uruguay, el país más blanco". En: *Gaceta Universitaria*, año 4, nº 1/2. Montevideo: UdelaR.

SEGATO, Rita (2007a). "Introducción. Políticas de la identidad, diferencia y formaciones nacionales de alteridad"; "Identidades políticas / Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global" [1999]. En: *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, pp. 15-36, pp. 37-69. Buenos Aires: Prometeo.

SEGATO, Rita (2007b). "Cambio religioso y desetnicización". En: *La nación y sus otros*, pp. 203-242. Buenos Aires: Prometeo.

STOCKING, George (1968). "On the limits of «presentism» and «historicism» in the historiography of the behavioral sciences". En: *Races, Culture and Evolution: Essays in the History of Anthropology*, pp. 1-12. Chicago: University of Chicago Press.

STOLLER, Paul (1984). "Sound in Songhay Cultural Experience". En: *American Ethnologist*, vol. 11, nº 3 (Aug.), pp. 559-570.

STURTEVANT, William (1971). "Creek into Seminole: North American Indians". En: E. Leacock, N. Lurie (eds.), *Historical Perspective*, pp. 92-128. Nueva York: Random House.

WCR (2000). "Proyecto de Declaración y Plan de Acción. Documento adoptado por la Conferencia Regional de las Américas, llevada a cabo en Santiago de Chile, Chile, 4-7 de diciembre de 2000". *WCR/RCONF/SANT/2000/L.1/Rev.4*, 20 de diciembre.

WILSON, Olly (1974). "The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music". En: *The Black Perspective in Music*, vol. 2, nº 1, pp. 3-22.

LOS AUTORES



Fotografías de Nairí Aharonián Paraskevaídis (Prudencio), Bernd Brabec de Mori (Maiguashca) y Federico Sallés (Beaudet, Berg, Brabec, Ferreira, García, Hill, Martínez, Menezes Bastos, Montardo, Nava, Stobart y Vidart).



Jean-Michel Beaudet (francés, nacido en Casablanca, Marruecos, 1953), doctor en antropología, es docente en la Universidad Paris Nanterre y miembro del CNRS. Ha enseñado en la Universidad Federal de Minas Gerais. Investiga desde cuarenta años las músicas y las danzas de la Amazonia y ha vivido largo tiempo en aldeas amerindias de Brasil, de Bolivia y de la Guayana. Ha trabajado además varios años en Oceanía. Es autor de cuatro libros: *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tule des Wayãpi*, Société d'Ethnologie, Nanterre, 1997; *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*, Paris, CTHS, 2010, con Jacky Pawe; *Parikwene agigniman.Une présentation de la musique parikwene*, 2013, con Pival, Berchel Labonté y Ady Norino; *Jouer, danser boire. Carnets d'ethnographies musicales*, Paris, EHESS, 2017, y de artículos científicos y de divulgación. Sus grabaciones han sido editadas principalmente en la colección CNRS-Musée de l'Homme (*Wayãpi de Guyane. Un visage sonore d'Amazonie* y *Chants kanaks. Cérémonies et berceuses*). Es coautor de dos filmes documentales (*Tapaya. Une fête en Amazonie bolivienne*, 2001 y *Les trucs que grand-mère a faits*, 2007). Ha traducido al francés el libro *Poema sujo* del brasileño Ferreira Gullar (*Poème sale*, 2005).



Hans van den Berg nació en Haarlem, Holanda, en 1937. Se formó en dicha ciudad, en el liceo Santísima Trinidad de los padres agustinos. Entró en la Orden de San Agustín en agosto de 1957 y fue ordenado sacerdote en ella el 14 de marzo de 1964. Se especializó en Historia de las Religiones y Misionología, y llegó a Bolivia en septiembre de 1969 para investigar la religión ancestral de los aymaras. Obtuvo el doctorado con una disertación titulada *La tierra no da así nomás. Los ritos agrícolas de los aymara-cristianos.* Desde el año 1970 fue catedrático en la Universidad Católica Boliviana "San Pablo", en la cual ocupó sucesivamente las funciones de decano de la Facultad de Teología, rector regional de la Unidad Académica de Cochabamba y rector nacional (2005-2013). Se jubiló en mayo de 2013. Fundó en esa universidad la "Biblioteca Etnológica Boliviana". Es autor y coautor de numerosos libros. Sus investigaciones y publicaciones abarcan temas de religiosidad autóctona de las etnias de los Andes e historia de la evangelización en las etnias pequeñas de las tierras bajas de Bolivia.

Bernd Brabec de Mori es antropólogo y musicólogo. Trabaja actualmente en el Instituto de Etnomusicología de la Universidad de Música y Arte Dramático de Graz, Austria. Ha vivido y trabajado en la Amazonía peruana entre 2001 y 2006, llevando a cabo investigaciones de campo con varios grupos indígenas (Yine, Asháninka, Amin Waki, Kakataibo, Shipibo-Konibo, Iskobakebo, Kukama-Kukamiria). Desde 2006 ha sido reiteradamente contratado en el archivo audiovisual Phonogrammarchiv de la Academia de Ciencias austríaca y, entre 2009 y 2014 ha sido asistente en el centro de musicología sistemática de la Universidad de Graz. Es editor de *The Human and Non-human in Lowland South American Indigenous Music* (Londres, 2013) y *Sudamérica y sus mundos audibles* (Berlin, 2015), entre otros.



Luis Ferreira (Montevideo, 1953) obtuvo su grado en Música por la Universidad de la República, Uruguay, y realizó su pos-graduación en Antropología Social por la Universidade de Brasília. Actualmente es profesor titular de antropología del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Argentina, y docente del Instituto de Investigaciones en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires. Como músico, formó parte del Conjunto Bantú. También se desempeñó en grupos uruguayos de jazz contemporáneo y experimental. Ha publicado *Los tambores del candombe* (2002), y *El movimiento negro en Uruguay* (2003), y ha presentado numerosos trabajos en foros latinoamericanos de antropología y etnomusicología. Su trabajo de campo intensivo tuvo como foco la práctica colectiva del tambor de candombe en Uruguay. Hizo investigación en Venezuela (comunidades de afrodescendientes del Barlovento y del sur del lago Maracaibo) y en Brasil (congados en el Distrito Federal y en el estado de Minas Gerais).





Miguel A. García (Buenos Aires, Argentina, 1957) es Doctor en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como profesor regular de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), como investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, como director y editor de *El oído pensante* (Caicyt-Conicet) y como miembro del Executive Board del *International Council for Tradicional Music.* Entre sus libros se destacan: *Grabaciones en cilindros de cera de los selk'nam, yámana y kawésqar de Tierra del Fuego* (en co-autoría con Richard Haas. Berlín, 2017), *Sudamérica y sus mundos audibles* (en co-edición con Bernd Brabec de Mori y Matthias Lewy. Berlín, 2015), *Etnografías del encuentro* (Buenos Aires, 2012), *Robert Lehmann-Nitsche. Grabaciones en cilindros de Argentina 1905-1909* (Berlín, 2009), *Voces de tinta* (en co-autoría con Gloria Chicote. Berlín/La Plata, 2008) y *Paisajes sonoros de un mundo coherente* (Buenos Aires, 2005). Sus áreas de interés son: etnomusicología y antropología de los pueblos originarios del Chaco y Tierra del Fuego (Argentina), archivos sonoros y epistemología de la investigación musical.



Jonathan D. Hill (Charlotte, North Carolina, EEUU, 1954) es profesor y ex director del Departamento de Antropología de la Universidad del Sur de Illinois y profesor visitante en el Departamento de Sociología y Antropología de la Universidad Vytautus Magnus de Kaunas, Lituania. Ha publicado *Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society* (1993) y *Made-from-Bone: Trickster Myths, Music, and History from the Amazon* (2009). Es editor de *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past* (1988), *History, Power, and Identity: Ethnogenesis in the Americas, 1492-1992* (1996) y *Comparative Arawakan Histories: Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia* (con Fernando Santos-Granero, 2002), *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America* (con Jean- Pierre Chaumeil, 2011), y *Ethnicity in Ancient Amazonia: Reconstructing Past Identities from Archaeology, Linguistics, and Ethnohistory* (con AlfHornborg, 2011). Sus intereses de investigación incluyen la etnohistoria, la etnomusicología, y el arte verbal enfocados en la Amazonia indígena. Ha hecho trabajos de campo con los wakuénai de habla Arawak (Curripaco) del sur de Venezuela en la década de 1980 y 1990 y fue presidente de la Sociedad de Antropología de las Tierras Bajas de América del Sur (*www.salsa-tipiti.org*) de 2014 a 2017.



Mesías Maiguashca (Quito, Ecuador, 1938) es compositor. Estudió en el Conservatorio de Quito, la Eastman School of Music (Rochester, Nueva York), el Instituto Di Tella (Buenos Aires) y en la Musikhochschule Köln (Escuela Superior de Música, Colonia, Alemania). Ha efectuado producciones en el estudio de música electrónica de la WDR (Colonia), en el Centre Européen pour la Recherche Musicale (Metz), en el IRCAM (París), en el Acroe (Grenoble) y en el ZKM (Karlsruhe). Ha realizado trabajo docente en Metz, Stuttgart, Karlsruhe, Basilea, Sofía, Quito, Cuenca, Buenos Aires, Bogotá, Madrid, Barcelona, Györ y Szombathely (Hungría), y Seúl (Corea). Se han llevado a cabo conciertos con sus obras en los principales festivales europeos. Ha sido profesor de Música Electrónica en la Musikhochschule Freiburg desde 1990 hasta su jubilación en 2004. En 1988 fundó con Roland Breitenfeld el K.O.Studio Freiburg, una iniciativa para el cultivo de música experimental, y en 2012, con Andreas Suberg el grupo SynFlow, dedicado a arte multimedial. Vive desde 1996 en Freiburg, Alemania, con visitas frecuentes al Ecuador.



Rosalía Martínez (Santiago de Chile, 1951) es investigadora del Centro de Investigación en Etnomusicología, CREM, del CNRS de Francia. Su trabajo se desarrolla esencialmente en Bolivia entre diversos grupos indígenas quechua de los departamentos de Chuquisaca y Potosí aunque ha efectuado igualmente prospecciones e investigaciones puntuales en el norte de Chile, en España y Africa. Actualmente está abocada a una reflexión sobre las relaciones entre lenguajes visuales y lenguajes sonoros en el espacio cultural indígena y sus implicaciones multisensoriales. Un eje central de su actividad ha residido en la confección de archivos sonoros y visuales destinados a restituir el conocimiento a las comunidades indígenas. Ha dado numerosos seminarios internacionales, publicado varios artículos en revistas especializadas y tres discos en Bolivia y en Francia (colección CNRS-Musée de l'Homme).



Rafael José de Menezes Bastos (Salvador, Brasil, 1945), es Professor Titular de Antropología en el Departamento de Antropología de la Universidade Federal de Santa Catarina, donde coordina el Núcleo de Estudos de Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA). Es investigador del CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Ha sido investigador y profesor visitante en diversas universidades brasileñas y extranjeras. Es autor de A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa (Edufsc, 2013) y de otros tres libros, y de cerca de 120 artículos y capítulos de libros, en Brasil y fuera de él. Orientó 10 trabajos de final de curso de graduación (TCC), 38 de mestrado y 15 tesis de doctorado en universidades brasileñas y en el extranjero, teniendo presentemente un número significativo de trabajos terminales de ese tipo en marcha. Estudia los indios Kamayurá del Alto Xingú y los indios en general de las tierras bajas de América del Sur desde 1969, colaborando con los primeros en sus proyectos sobre patrimonio musical y cultural. Investiga la música en Brasil y en América Latina, con sus conexiones europeas y estadunidenses desde 1971.



Deise Lucy Oliveira Montardo (Curitiba, Brasil, 1964) posee grado en Ciencias Sociales por la Universidade Federal de Santa Catarina (1989), maestrado en Historia, con habilitación en Arqueología, por la Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1995), y doctorado en Ciencia Social (Antropología Social) por la Universidade de São Paulo (2002). Actualmente es profesora associada II de la Universidade Federal do Amazonas y coordinadora de la sede de Amazonas del INCT Brasil Plural. Fue presidente de la Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Tiene experiencia en las áreas de la Antropología y del Arte, con énfasis en Etnomusicología, actuando principalmente en los siguientes temas: antropología del arte, etnología indígena, etnomusicología, música y chamanismo. Es autora del libro *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani* (Edusp, 2009), co-organizadora del libro *Arte e sociabilidades em perspectiva antropológica* (Edufsc, 2014), y co-editora del volumen sobre música amerindia de la Revista Trans (Barcelona, 2011).



Enrique Fernando Nava López (León, Guanajuato, México, 1959) cuenta con estudios profesionales de música, de lingüística y es doctor en Antropología por la UNAM. Su producción comprende más de 150 fichas, entre libros, artículos, capítulos en libros, transcripciones musicales, fonogramas, etc., dentro de lo cual destacan sus estudios sobre las lenguas indígenas nacionales de México, así como la música tradicional de ese país. Ha sido investigador y docente en la UNAM, en el Instituto Nacional de Bellas Artes, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y en universidades de diversas entidades federativas de México y de Latinoamérica. Participó en la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares en el proyecto "La Décima Popular en México", del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Fue Secretario Académico del Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM (2001-2002); Director General (fundador) del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2004-2010); Presidente de la Sociedad Mexicana de Antropología (2012-2015); es Coordinador del Posgrado en Música-UNAM (2017-2020) y en abril de 2018 ingresó como Miembro de Número a la Academia Mexicana de la Lengua.



Cergio Prudencio (La Paz, Bolivia, 1955), compositor, director de orquesta, investigador, docente y gestor cultural, fue fundador y director titular de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) de La Paz desde su establecimiento en 1980 hasta 2016. Con ella desarrolló, en numerosas obras, una estética contemporánea basada en la investigación de las tradiciones altiplánicas, creando por otra parte un Programa de Iniciación a la Música (PIM) implementado desde el 2000. Prudencio ha creado también música para formaciones instrumentales convencionales de la tradición europea, incluida una ópera de cámara, y música electroacústica. Es autor de música para cine, teatro, video y danza. Ha recibido encargos del festival de Donaueschingen (Alemania, 1999), y de instituciones de Austria, Argentina y Suiza. Ha sido compositor residente en Australia (1996), Alemania (2001) e Italia (2007), y becario de la Fundación Guggenheim (EEUU, 2008-2009). Es autor de numerosos artículos, reunidos en parte en el libro *Hay que caminar sonando* (Artelibro, La Paz, 2010). Actualmente es presidente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.



Henry Stobart (Inglaterra, 1958), doctorado en Cambridge (1996, sobre la música de una comunidad de habla quechua de Norte Potosí, Bolivia) es desde 1999 docente de Etnomusicología en el Instituto Royal Holloway de la Universidad de Londres, fundador y coordinador del Seminario de Música Latinoamericana del Reino Unido y miembro del Instituto de Estudios Latino-americanos. Su trabajo de investigación se enfoca principalmente hacia la música indígena de los Andes bolivianos. Sus libros incluyen *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes* (Ashgate, 2006), *The New (Ethno) musicologies* (Scarecrow, 2008), *Music, Indigeneity, Digital Media*, (ed.) con Thomas Hilder y Shzr Ee Tan (University of Rochester Press 2017), *Knowledge and Learning in the Andes: Ethnographic Perspectives*, (ed.) con Rosaleen Howard (Liverpool University Press, 2002), y el volumen interdisciplinario *Sound*, (ed.) con Patricia Kruth (Cambridge University Press, 2000). Ha trabajado sobre la problemática de la propiedad intelectual y ha co-dirigido un proyecto sobre la propiedad cultural, la creatividad y el patrimonio indígena en Bolivia (*http://tinyurl.com/p97lllm*). Actualmente está investigando las declaratorias de patrimonio cultural en Bolivia para un libro con Michelle Bigenho. Además Stobart ha trabajado como intérprete de música antigua con el conjunto *Sirinu*.



Daniel Vidart (Paysandú, Uruguay, 1920), antropólogo y ensayista, fue catedrático de Antropología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, profesor de Sociología en el Instituto de Profesores Artigas, Montevideo, y ejerció la docencia en universidades de Colombia y Chile. Trabajó como experto de la Unesco en temas agrarios y de educación ambiental en Colombia y Venezuela. Es miembro de número de la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Teoría del tango* (1964), *Los pueblos prehistóricos del territorio uruguayo* (1965), *Caballos y jinetes* (1967), *El tango y su mundo* (1967) *Ideología y realidad de América* (1968), *Los muertos y sus sombras. Cinco siglos de América* (1993), *El mundo de los charrúas* (1996), *La trama de la identidad nacional* (3 tomos, 1997/2000), *Un vuelo chamánico* (1999), *El rico patrimonio de los orientales* (2003), *Cuerpo vestido, cuerpo desvestido* (con Anabella Loy, 2000), *Los fugitivos de la historia* (2009). Vidart es presidente de la Comisión honoraria del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM).

ÍNDICE

PALABRAS PREVIAS

LOS TEXTOS

Se terminó de imprimir en el mes de setiembre de 2018 en Tradinco S.A., Montevideo. Deposito legal nº 374.380/18
Edición amparada en el decreto 218/96, Comisión del Papel. Se utilizó tipografía Garamond para el texto, Isocteur para los títulos y Calibri para la tapa. Se imprimió con papel obra de 80 g. y cartulina coteada mate de 350 g. con laminado mate. Puesta en página y corrección: CDM.

Una visión múltiple sobre la música en su relación
con los pueblos indígenas de América,
a través de catorce textos de otros tantos
antropólogos, lingüistas,
musicólogos y compositores de diversos paises:
Jean-Michel Beaudet (Francia/Guayana Francesa),
Hans van den Berg (Holanda/Bolivia),
Bernd Brabec de Mori (Austria),
Luis Ferreira (Uruguay),
Miguel Á. García (Argentina),
Jonathan D. Hill (Estados Unidos),
Mesías Maiguashca (Ecuador/Alemania),
Rosalía Martínez (Chile/Francia),
Rafael José de Menezes Bastos (Brasil),
Deise Lucy Montardo (Brasil),
E. Fernando Nava L. (México),
Cergio Prudencio (Bolivia),
Henry Stobart (Gran Bretania),
Daniel Vidart (Uruguay).


ISBN: 978-9974-36-366-3
9 789974 363663